Erwin Panofsky

Arquitectura gótica y pensamiento escolástico

Arquitectura gótica y pensamiento escolástico no sólo rompe con las simplificaciones positivistas y las idealizaciones institucionistas en el campo de la historia del arte, sino que, a través de un método riguroso —modélico en el ámbito de las ciencias sociales— consigue establecer las homologías profundas existentes entre las catedrales góticas y la filosofía medieval. Se sirve para ello del concepto sociológico de *hábito mental*. Pero su contribución va más allá. Como Le Goff ha señalado, Panofsky aplicó el análisis político a las obras de arte, es decir, dio un primer paso para mostrar cómo el poder de las obras de arte se organiza en relación con el poder general. Y así, en este libro, relaciona el estilo gótico, a través de la noción polivalente de orden (y de jerarquía), con el método escolástico, y estos dos niveles con el orden sociopolítico encarnado en la isla de Francia, hacia el año 1200, por la monarquía de los Capeto.

Erwin Panofsky

ARQUITECTURA GÓTICA Y PENSAMIENTO ESCOLÁSTICO

ePub r2.0

Titivillus 21.11.2018

Título original: *A Gothic Architecture and Scholasticism*
Erwin Panofsky, 1951
Traducción: Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.0

Conversión a pdf: FS, 2021

Nam et sensus ratio quaedam est

TOMÁS DE AQUINO

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
Erwin PanofsKy, una concepción pluridimensional de la Historia del Arte
INTRODUCCIÓN
CAPÍTULO I
Concordancias cronológicas
CAPÍTULO II
La fuerza formadora de hábitos
CAPÍTULO III
El principio de clarificación
CAPÍTULO IV
El principio de clarificación en las artes
CAPÍTULO V
La conciliación de contrarios
CRONOLOGÍA
LÁMINAS
Notas

PRESENTACIÓN

ERWIN PANOFSKY, UNA CONCEPCIÓN PLURIDIMENSIONAL DE LA HISTORIA DEL ARTE

Francisco Calvo Serraller

En 1972 se publicó la primera traducción de Erwin Panofsky en España. Se trataba de Estudios sobre iconología*, una de las obras más relevantes del célebre historiador alemán, que había nacido en Hamburgo en 1892 y había muerto en 1968 en los Estados Unidos, a donde se había trasladado treinta y cinco años antes, en 1933, huyendo de la persecución nazi.*

Antes de la edición española de los Estudios sobre iconología*, se habían publicado en países latinoamericanos otras versiones en castellano de diversas obras de Panofosky, entre las que recuerdo* El significado de las artes visuales*, que apareció en Buenos Aires el año 1970, y* Arquitectura gótica y escolástica *que lo hizo también en la capital argentina en 1959. Con todo, hay que reconocer que la bibliografía existente en nuestra lengua sobre Panofsky, uno de los historiadores del arte más importantes de nuestro siglo, no era, a comienzos de la pasada década, como para sentirse satis fecho. En este sentido, se puede muy bien entender el tono pesimista con que Enrique Lafuente Ferrari planteó el estudio introductorio que le fue encargado como presentación de la edición española de los* Estudios sobre iconología.

"Al escribir unas páginas de introducción a la primera traducción que en España aparece de un libro de Erwin Panofsky —afirmaba

literalmente el historiador y crítico de arte español, fallecido hace unos pocos meses— no puedo decir si mi satisfacción es mayor que mi sonrojo. Porque sonrojo debe producir a quien honestamente ha dedicado su vida de escritor y de profesor a la historia del arte, a lo largo de los azarosos decenios que ha atravesado un español de vocaciones humanísticas durante el periodo de su existencia, el hecho de que ninguna editorial ni ningún colega de mi país hayan sentido la necesidad de dar a conocer entre nosotros la obra de Panofsky, acaso el historiador del arte de más talento, sabiduría y dotes de toda su generación. Si la vitalidad cultural de España hubiera sido normal y si los estudios de arte hubieran tenido en nuestro país un desarrollo y una salud deseables, en los años a que me refiero, el nombre de Panofsky debería ser familiar a los estudiantes y estudiosos españoles y estarían traducidos a nuestra lengua una decena de sus libros más universales".

Enrique Lafuente Ferrari había nacido en 1898 y, solo seis años más joven que Panofsky, pertenecía rigurosamente a su misma generación, con lo que no solo estaba capacitado para establecer un juicio valorativo de la obra del historiador germano un poco, por así decirlo, "desde dentro", sino que también podía considerarse testigo excepcional de la desigual suerte comparativa que había caracterizado el desarrollo de la historiografía artística española a lo largo de la mayor parte de nuestro siglo. De hecho, la primera especialidad de arte que se creó en la universidad española data del curso académico de 1967-8, con lo que la primera promoción de licencia dos oficiales en esta materia no obtuvieron su título acreditativo hasta el curso de 1970-1, dos años antes, pues, de la primera traducción española de Panofsky.

Desde aquellas fechas bastante recientes, es cierto que la situación ha dado un vuelco espectacular y, en la actualidad, implantada la especialidad de arte en la mayoría de las universidades de nuestro país, los estudiantes y licenciados en la misma se cuentan ya por millares, todo lo cual ha influido de manera muy positiva para la pu-

blicación masiva de muchos títulos fundamentales de la historiografía artística contemporánea, entre los cuales se hallan casi todos los de esa "decena de los libros más universales" de Panofsky que reclamaba Lafuente Ferrari. He aquí una muestra cronológica del ritmo temporal de publicación con que han ido apareciendo estos años algunos de los títulos más significativos de Panofsky en España, contando solo las fechas de la primera edición, advertencia ésta necesaria si tenemos en cuenta que los Estudios sobre iconología van ya por su séptima edición, lo que supone que las tiradas se vienen agotando cada dos años aproximadamente. Pues bien, en 1973, se publica en Barcelona la traducción de La perspectiva como forma simbólica*; en 1974, también en Barcelona, La caja de Pandora.* Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*; en 1975, esta vez en Madrid,* Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*: en 1977, en Madrid,* Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*: en 1979, en Madrid,* El significado de las artes visuales*, y, en 1982, asimismo en Madrid,* Vida y arte de Alberto Durero*. Si a todos estos títulos añadimos, en fin, esta nueva traducción al castellano de* Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, cuya primera edición es hoy inencontrable, tenemos que, en poco menos de tres lustros, han aparecido ocho libros de Panofsky en el mercado editorial de nuestro país.*

Advirtamos, por lo demás, que, durante estos mismos años, simultáneamente a la publicación de los citados ejemplares de Panofsky, se han editado en España también obras significativas de otros relevantes seguidores de la escuela iconológica de Warburg, como E. H. Gombrich, E. Wind y R. Wittkower, por no citar a otros autores que se consideran discípulos de éstos o influidos por ellos.

En este positivo enriquecimiento de la bibliografía sobre historia del arte en nuestro país durante los últimos años quedan aún algunas sombras. Así, sin necesidad de salirnos del área de publicaciones que aquí nos concierne —el de la traducción de los libros de Panofsky y, en general, de los más conspicuos representantes de la llamada Es-

cuela de Warburg—, seguimos notando lagunas importantes. Entre estas últimas, seguramente la más flagrante y paradójica es la ausencia en el mercado editorial español de las obras de Aby Warburg y Fritz Saxl, respectivamente, fundador del método iconológico, y creador, mecenas y director hasta su muerte del Instituto que lleva su nombre, lugar donde se formaron los Panofsky o los Gombrich, y su inmediato sucesor en las tareas rectoras del mismo. Ni Warburg ni Saxl fueron, por otra parte, unos simples burócratas, sino auténticos humanistas y extraordinarios maestros. Sobre la compleja y apasionante personalidad de Aby Warburg ha escrito una voluminosa biografía intelectual Ernst H. Gombrich, pero además, pueden consultarse sus escritos —Gesammelte Schriften—, *que han sido traducidos a varios idiomas, incluso en ediciones populares de bolsillo, como la que se ha publicado en Italia con el título* La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura *(Firenze, 1980). Parecida fortuna han alcanzado las Lectures, de E Saxl, que fueron publicadas en dos volúmenes por el Warburg Institute de Londres el año 1959 y que también han sido traducidas a otras lenguas, así como el magnífico estudio que realizó en colaboración con E. Panofsky y R. Klibansky titulado* Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, *que apareció el año 1964 y que ha merecido ser reimpreso facsímil quince años después.*

Del propio Panofsky resta por traducir alguna de sus obras básicas, como su monumental Early Netherlandish Painting. Its origins and character *(1953) o* Problems in Titian. Mostly iconographic *(1969), por no citar sus abundantes incursiones en la historia de la teoría artística y en el propio terreno de la fundamentación crítica de la historiografía artística; muchos de esos textos fueron publicados por el autor en revistas especializadas.*

El conjunto de datos apuntados sobre la situación de la bibliografía de Panofsky existente hoy en castellano no pretende sólo actualizar y valorar comparativamente la información en su día aportada

por E. Lafuente Ferrari en el prólogo que antepuso a la primera traducción española de los Estudios sobre iconología*, sino también inquirir el por qué últimamente, dentro de un contexto más amplio, internacional, asistimos a una verdadera moda panofskyana, que se refleja en una oleada de múltiples reediciones de sus libros en los más diversos países y en la publicación constante de estudios sobre su obra, entre los que quizás convenga destacar los monográficos de Michael Ann Holly* —Panofsky and the Foundations of Art History *(New York, 1984)— y Jacques Bonnet y otros* —Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps *(París, 1983)—, así como los más generales de Michel Podro* —The Critical Historians of Art *(Yale, 1982)— o N. Hadjinicolau* —L'oeuvre d'art face à ses significations *(París, 1980, con trad. castellana, México, 1981).*

Sirvan estas referencias bibliográficas, que no agotan ni mucho menos lo publicado, como meros indicativos del reciente revival panofskyano. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa, como antes ha sido sugerido, es explicarnos fundamentalmente el por qué de este interés. Desde un punto de vista, la razón general no es muy diferente de la que originalmente impulsó el trabajo primero de E. Panofsky: una reacción frente a esa constante tendencia de la historiografía artística a plantear sus métodos de trabajo dentro de la dicotomía del positivismo erudito y el formalismo idealista; ésto es: entre documentalistas o connoisseures *y filósofos del arte.*

El propósito de Aby Warburg y sus seguidores, entre los que, desde luego, E. Panofsky desempeñó un papel protagonista en esta misma dirección, fue el de rescatar a la historiografía artística de las mallas de estos dos tipos de especialistas, en aquel momento básicamente representados por figuras como Berenson, Wölffin o Riegl, y devolverla, sin detrimento de la base científica, a los horizontes amplios de La tradicional concepción humanista de la cultura. En cierta manera, salvando Las distancias necesarias, el espíritu de la Escuela de Warburg no estaba tan alejado del que presidió la fundación de otros institutos de ciencias sociales que se desarrollaron en la Alemania del

primer tercio de siglo, antes de la ascensión al poder de los nazis el año 1933, como, por ejemplo, el de la Escuela de Frankfurt, creado por otro multimillonario judío, F. J. Weil. Sugiero la comparación entre estos dos institutos, aparentemente tan dispares, por nutrirse ambos de la herencia de la Aufklärung *a partir de la cual el pensamiento alemán se había debatido entre la razón ilustrada y el emocionalismo romántico. De hecho, la inflexión crítica sobre el problema del irracionalismo como una consecuencia de la prehistoria y de la historia de la civilización constituyó uno de los objetivos fundamentales de la Escuela de Frankfurt, que defendían la necesidad de plantearse la relación del individuo con la realidad como una compleja gama de relaciones, mediante las que son posibles una multiplicidad de estímulos y respuestas. "En cierto sentido —escribieron Horkheimer y Adorno en* Dialéctica de la Ilustración*—, cada percepción es una proyección. Esta proyección es una herencia que se remonta a la prehistoria animal —un mecanismo al servicio de la defensa y de la comida—, un modo de reaccionar que tienen las especies animales superiores. En el fondo de ésta se inscribe el temor, al igual que otras funciones agresivas y defensivas que se han convertido en reflejo". El desarrollo intelectual se realiza a cargo de esta instintividad reprimida, petrificada. Subyace en el progreso histórico de la racionalidad, agazapada en la vida afectiva, a la que, por lo demás, el hombre debe aprender progresivamente a dominar, en función del creciente control que tiene que realizar sobre la producción. La patología de la proyección no tiene significación en sí misma: es la incapacidad de incorporar el elemento reflexivo que permite restituir al objeto lo que ha recibido de él.*

Detrás de tan conocidas posiciones de los miembros de la Escuela de Frankfurt se pueden detectar ciertamente con facilidad los ecos del Schiller autor de las Cartas sobre la educación estética del hombre*, manifiesto estético de la ilustración romántica alemana. Pues bien, es curioso observar la presencia de este mismo planteamiento hasta en campos como el de la historia del arte y, muy parti-*

cularmente, en las ideas de Aby Warburg, que se inspiró asimismo en no poca medida en las teorías del neo-kantiano Ernst Cassirer. Como lo ha apuntado a este respecto el propio Panofsky, en "Warburg se daba una enorme tensión entre lo racional y lo irracional, una fascinante combinación de brillante ingenio y oscura melancolía, del más agudo criticismo racional y la más empática de las disposiciones". De hecho, su apasionado interés por el clasicismo occidental era consecuencia de su penetrante percepción del lado demoníaco del mismo.

Este trasfondo ideológico explica, por otra parte, como el clasicismo humanista se convierte en el asunto histórico central de la Escuela de Warburg, tal y como lo ha explicado muy acertadamente Hermann Bauer en su excelente ensayo Historiografía del arte*: "La escuela de Warburg, E. Wind, F. Saxl y E. Panofsky, influidos por Vischer y Cassirer, concibe la obra de arte como un síntoma de la Historia de la Cultura, que tiende a la perfección en la Ilustración. Por ello, los principales objetos de investigación son las constantes del pensamiento, las constantes de imagen y las constantes simbólicas, así como el reconocimiento de su evolución. El estudio de la evolución de un símbolo es el estudio de las transformaciones históricas de la conciencia y, al mismo tiempo, de una constante. La Historiografía del Arte en la escuela de Warburg está marcada por el renacimiento como objeto central. Es el nuevo gran estilo, que tiene su origen en la voluntad social de despojar el humanitarismo griego de la práctica medieval, latino-oriental (mágica)".*

De Platón a Bellori; ésto es: desde los orígenes filosóficos de la teoría artística del clasicismo hasta su última gran formulación normativa en la segunda mitad del siglo XVII, tal fue el recorrido histórico paradigmático en el que se movió la Escuela de Warburg y, sobre todo, más en concreto, Panofksy, uno de cuyos primeros ensayos publicados, Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte *que apareció en 1924, estaba dedicado al análisis crítico de la evolución doctrinal del clasicismo.*

Este afianzamiento en el territorio histórico del clasicismo humanista, que es inseparable de la concepción moral de la historia del arte como una narración de significación ejemplar, explica la resistencia de Panofsky a salirse del marco histórico de la época moderna. Una de las críticas más habituales al método iconológico ha sido precisamente su supuesta incapacidad para aplicarse al estudio de las imágenes del arte contemporáneo, imágenes insignificantes por naturaleza. ¿Cómo, en efecto, se suele afirmar, cabe estudiar desde el punto de vista iconológico la obra de Pollock o de cualquier pintor abstracto?

Esta aparentemente insalvable limitación del método iconológico, junto a la también muy citada de carecer de criterios discriminativos en cuanto a la calidad artística de las imágenes, pues éstas, como portadoras de sentido, tienen siempre un parecido interés, independientemente de la calidad formal de su factura, no son, sin embargo, desde mi punto de vista, barreras metodológicas infranqueables. De hecho, ningún método historiográfico puede aplicarse indistintamente al arte moderno y al contemporáneo sin algún tipo de ajuste, ni tampoco existe un método cuya aplicación registre de forma objetiva la calidad artística de una obra. Se trata, por tanto, más de la íntima interdependencia entre una vocación intelectual y los valores de una civilización que de limitaciones funcionales de un método para traspasar unas fronteras cronológicas.

Pero volviendo ahora sobre ese interrogante aplazado acerca del interés que se suscita en la actualidad por la Escuela de Warburg y, muy especialmente, por Panofsky, creo que responde a un nuevo intento de interpretación "culturalista" de la historia del arte. Este esfuerzo de la historiografía artística actual por volver a las interpretaciones más abiertas y complejas del signo artístico, considerado como un lugar de entrecruzamiento de las más diversas influencias, ha sido debido en parte a una reacción contra los reduccionismos dogmáticos de ciertas corrientes estructuralistas, así como a la crisis de-

finitiva de la concepción de la historia del arte como una historia de los estilos.

Por otra parte, la propia situación del arte actual, que parece prescindir de la compulsión vanguardista de un progreso lineal, ha favorecido naturalmente una relación más ecléctica y rica en posibilidades con el pasado artístico. De esta manera, por uno u otro motivo, una actitud crítica como la de Panofsky, en la que se mezclan las perspectivas más diversas y en la que caben por igual las generalizaciones sincrónicas como las diacrónicas, resulta particularmente atentadora.

En un momento histórico como el actual, en el que los medios tecnológicos de acumulación y disponibilidad informativas han alcanzado cotas insospechadas, de tal manera que el investigador cada vez encuentra más instantáneamente a su alcance los datos e incluso las obras que son objeto de su pesquisa, se impone de manera más perentoria un tipo de historiador de arte cualificado por la capacidad crítica de establecer relaciones. En este sentido, cobra, pues, perfecta actualidad el criterio expuesto por Panofsky en la introducción de Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*: la búsqueda y el descubrimiento de las analogías intrínsecas entre fenómenos culturales aparentemente dispares sobre la base de una concordancia factual en el espacio y en el tiempo. Cobra así el historiador del arte su más alta dimensión interpretativa como desvelador de los significados implícitos de la obra. Según este punto de vista, la aportación de Panofsky trasciende la mayor o menor validez de los muy diversos análisis históricos por él acometidos y deviene una actitud ejemplar. Como ha escrito André Chastel, "con su obra la era de la historia del arte sistemática ha concluido, tras la instalación de la iconología. La de la hermenéutica y de la historia del arte pluridimensional comienza".*

INTRODUCCIÓN[*]

El historiador necesita organizar sus materiales en "periodos". Estos han sido definidos, con precisión sorprendente, por el diccionario de Oxford como "segmentos aislables de historia". Para que cada uno de esos segmentos sea aislable debe de estar dotado de una cierta unidad, de tal modo que si el historiador desea verificar la existencia de dicha unidad, en lugar de contentarse con postularla, está obligado a indagar y a descubrir las analogías intrínsecas existentes entre fenómenos tan heterogéneos en apariencia como las artes, la literatura, la filosofía, los acontecimientos sociales o políticos, los movimientos religiosos, etc. Tal proyecto, laudable e incluso indispensable, ha conducido a una búsqueda de paralelismos sometidos a múltiples y evidentes riesgos. Al no poder dominar más que un campo estrechamente delimitado, el historiador, se ve constreñido a recurrir a una información incompleta y, con frecuencia, procedente de segunda mano cuando se aventura en el *ultra crepidam*. Son muy pocos los que pueden resistir la tentación de ignorar, o de acomodar, ligeramente, las líneas refractarias al paralelismo, de forma que el más auténtico paralelismo no resultaría completamente satisfactorio más que si estuviese suficientemente justificado. No hay por tanto que sorprenderse si una nueva alternativa sin pretensiones, que intenta relacionar la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico, se ve condenada a recibir una recelosa acogida, tanto por parte de los

historiadores del arte, como por parte de los historiadores de la filosofía.[1]

Sin embargo, si se dejan de lado provisionalmente todas las analogías intrínsecas se comprueba que existe entre la arquitectura gótica y la escolástica una concordancia puramente factual y perfectamente clara en el espacio y en el tiempo, concordancia que no es producto de la casualidad y que resulta tan innegable que los historiadores de la filosofía medieval se han visto obligados, independientemente de cualquier otro tipo de consideraciones, a delimitar sus datos en períodos exactamente idénticos a aquellos que los historiadores del arte descubrían en su propio terreno.

CAPÍTULO I

CONCORDANCIAS CRONOLÓGICAS

Al renacimiento carolingio de las artes corresponde la renovación de la filosofía que encarna Juan Scoto Erigena (aproximadamente 810-877) no menos suntuosa, inesperada y cargada de potencialidades que aquél. Estas potencialidades de filosofía y artes se materializarán mucho más tarde. Tras unos cien años de fermentación en ambos campos se produce en el arte la diversidad contradictoria del románico que abarca desde la plana simplicidad del grupo de Hirsau, y del estructuralismo severo de Normandía e Inglaterra, al rico preclasicismo de la Francia meridional y de Italia; y en teología y en filosofía se produce la misma profusión de corrientes divergentes: desde el fideismo intransigente (Pedro Damián, Manegold de Lautenbach y finalmente San Bernardo) y el racionalismo absoluto (Berenger de Tours, Roscelino) hasta el protohumanismo de Hildebert de Lavardin, de Marbode de Rennes y de la escuela de Chartres.

Lanfranc y Ansehno de Bec (el primero murió en 1089 y el segundo en 1109) realizaron una tentativa heroica para solucionar el conflicto entre la razón y la fe antes de que los principios de tal solución fuesen explorados y formulados. Gilberto de la Porrée (muerto en 1154) y Abelardo (muerto en 1142) emprendieron esta exploración y formulación. De este modo la escolástica primitiva nació en el mismo momento y en el mismo ambiente que la primitiva arquitectura gótica, la de Saint-Denis de Suger[*]. Y en efecto, aunque los nuevos estilos de pen-

samiento y el nuevo estilo arquitectónico (*opus francigenum*) hayan sido elaborados por "numerosos maestros de diferentes naciones", como afirmaba Suger refiriéndose a sus artesanos, y se hayan convertido rápidamente en movimientos internacionales, ambos se difundieron a partir de un área demarcada por una circunferencia de ciento cincuenta kilómetros de radio en torno a París y en ella permanecieron concentrados durante casi siglo y medio.

Se admite generalmente que la escolástica clásica se inicia a finales del siglo XII, en el momento mismo en el que el sistema gótico clásico conoce sus primeros grandes éxitos con Chartres y Soissons, y que la fase clásica o de apogeo se situaría, tanto en filosofía como en arte gótico, bajo el reinado de San Luis (1226-1270). Es la gran época de filósofos escolásticos tales como Alejandro de Hales, Alberto el Grande, Guillermo de Auvernia, San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino. Es igualmente la gran época de arquitectos del gótico clásico tales como Jean Le Loup, Jean d'Orbais, Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Hugues Libergier y Pierre de Montereau[**]. Los rasgos distintivos de la escolástica clásica (en oposición a la primitiva) presentan sorprendentes analogías con los del arte gótico clásico (en oposición al primitivo).

Se ha señalado justamente que la delicada viveza que distingue a los personajes del primer gótico de la fachada oeste de Chartres de sus predecesores románicos refleja la renovación del interés por la psicología que había permanecido adormecida durante muchos siglos[2]; pero esta psicología todavía —se asentaba sobre la dicotomía bíblica y agustiniana entre el "soplo de vida" y el "polvo terrestre". Desde Reims y Amiens hasta Estrasburgo y Naumburgo las estatuas clásicas, infinitamente más vivas (sin llegar a ser todavía retratos) y la flora y la fauna absolutamente naturales (sin ser naturalistas) de la ornamentación clásica proclaman la victoria del aristotelismo. Al mismo

tiempo que proclaman la inmortalidad del alma humana se manifiesta en ellas el principio organizador y unificador del mismo cuerpo más que el de una sustancia independiente. Una planta, se piensa, existe en tanto que planta y no en tanto que copia de la idea de planta. Se cree que la idea de Dios puede ser demostrada más fácilmente a partir de la creación que *a priori*[3].

En su estructura formal también la *Summa* clásica difiere de las enciclopedias y de los *Libri Sententiarum* menos ambiciosos, menos estrictamente organizados y mucho más uniformes a partir de los siglos XI y XII, del mismo modo que el estilo clásico difiere de los estilos que lo han precedido. De hecho, el mismo término *Summa* (rúbrica utilizada en primer lugar por los juristas) no deja de designar a un "breve *compendium*" (*singulorum brevis comprehensio* o *compendiosa collectio*, según la definición propuesta por Robert de Melun en 1150) hasta el último lustro del siglo XII en el que pasa a significar una presentación a la vez exhaustiva y sistemática, es decir, se produce una traslación del sentido de "sumario" al de *summa* que es el que nosotros conocemos[4]. El primer espécimen perfectamente acabado de este nuevo género fue la *Summa Theologiae* de Alejandro de Hales que, según Roger Bacon, "representaba sobre poco más o menos, el peso que podía transportar un caballo". Dicha obra se inició en 1231, el mismo año que Pierre de Monterau comenzaba la nave de Saint-Denis.

Cincuenta o sesenta años después de la muerte de San Luis (1270), o, si se prefiere, después de la de San Buenaventura o de Santo Tomás (1274), se inicia lo que los historiadores de la filosofía denominan la fase final de la escolástica clásica y lo que los historiadores del arte llaman la fase final de la edad clásica del gótico: por muy importantes que hayan sido los desarrollos acontecidos a lo largo de esta fase no proporcionan sin embargo ningún cambio decisivo de actitud, sino que, por el

contrario, ponen al descubierto una progresiva descomposición del sistema establecido. Tanto en lo que se refiere a la vida intelectual como a la vida artística —incluido el ámbito de la música que desde 1170 aproximadamente había estado dominado por la escuela de Notre-Dame de París— se observa una tendencia creciente a la descentralización. El epicentro de las impulsiones creadoras tiende a desplazarse del centro a la periferia, es decir, hacia la Francia meridional, Italia, los países germánicos e Inglaterra la cual había mostrado en el siglo XII una tendencia al esplendoroso aislamiento[5].

Se percibe un declive de la confianza en el poder sintético de la razón que había triunfado con Tomás de Aquino de donde se derivará un resurgimiento —por su puesto, de signo distinto— de las corrientes reprimidas durante la fase clásica. La *Summa* será ahora reemplazada por tipos de presentación menos sistemáticos y ambiciosos. El agustinismo preescolástico —que entre otras cosas afirma la independencia de la voluntad en relación al entendimiento— renace vigorosamente contra Tomás cuyas doctrinas antiagustinianas serán condenadas solamente tres años después de su muerte. Paralelamente el tipo clásico de catedral será abandonado en beneficio de otras soluciones menos perfectamente sistematizadas y en ocasiones un tanto arcaicas. En las artes plásticas se observa la renovación de una tendencia pregótica hacia lo abstracto y lo lineal.

Las doctrinas de la escolástica clásica se aglutinan en tradiciones de escuela o son vulgarizadas en tratados populares tales como la *Summa-le-Roy* (1279) y el *Tesoretto* de Brunetto Latini, o elaboradas y refinadas hasta alcanzar los límites de la sutileza humana: no sin razón el más egregio representante de esta época, Duns Scoto, que murió en 1308 recibió el título de *Doctor Subtilis*. Paralelamente el gótico (clásico) se hace doctrinario, en palabras de Dehio, se empobrece y simplifica (sobre todo en las órdenes mendicantes), o bien alcanza las cimas del refinamien-

to y la complejidad de las columnillas en cuerdas de arpa de Estrasburgo, de las florituras de Friburgo o de los encajes de Hawton o Lincoln. Pero será solamente al final de este período cuando se anuncie un cambio fundamental que se materializará profunda y universalmente a mediados del siglo XIV: los historiadores de la filosofía sitúan hacia 1340 el paso de la escolástica clásica a la escolástica tardía, es decir, el momento en el que las enseñanzas de Guillermo de Occam habían hecho tales progresos que terminaron por ser condenadas.

En esta época, si dejamos aparte las esclerotizadas escuelas de tomistas y escotistas que se perpetuaron de modo similar a la supervivencia que la pintura académica tuvo después de Manet, la inspiración de la escolástica clásica se orientó hacia la poesía, hacia un misticismo anti-racional con el Maestro Eckhart y sus discípulos. Y aún cuando la filosofía continúa siendo escolástica, en el sentido estricto del término, tiende a hacerse agnóstica. Al margen de los averroístas —que con el tiempo se muestran cada vez más proclives a convertirse en una secta aislada— esta realidad se manifiesta en primer lugar en ese poderoso movimiento denominado justamente "moderno" por los últimos escolásticos. Este movimiento comienza con Pierre Auréole (aproximadamente 1280-1323) y culmina con Guillermo de Occam (aproximadamente 1295-1349 o 1350) en el nominalismo al que es preciso denominar crítico ya que se opone al dogmatismo del nominalismo pre-escolástico asociado al nombre de Roscelino y completamente muerto, aparentemente, desde hacía casi doscientos años. Los nominalistas, al contrario que los propios aristotélicos, niegan cualquier tipo de existencia real de los universales y no conceden existencia más que a las cosas particulares poniendo así fin a la pesadilla de la escolástica clásica: el problema del *principium individuationis*. Según este principio el Gato Universal se materializa en una infinidad de gatos particulares. Como dice Pierre

Auréole "cada cosa es singular únicamente para sí y nada más que para sí" (*omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud*).

Resurge, no obstante, el eterno dilema del empirismo: en la medida en que la calidad de realidad pertenece exclusivamente a lo que puede ser captado mediante *notitia intuitiva*, es decir, a las "cosas" particulares directamente percibidas por los sentidos y a los estados y actos psicológicos particulares (gozo, tristeza, voluntad, etc.) directamente conocidos por experiencia interna, nada de lo que es real, o sea el mundo de los objetos físicos y el mundo de los actos psicológicos, podrá nunca ser racional y nada de lo que es racional, o sea, los conceptos extraídos de esos dos mundos mediante *notitia abstractiva*, podrá ser real. En consecuencia, los problemas metafísicos y teológicos —entre ellos la existencia de Dios, la inmortalidad del alma, y, al menos en un caso (Nicolás d'Autrecourt), la propia causalidad— no pueden ser planteados más que en el lenguaje de la probabilidad[6].

El denominador común de todas estas nuevas corrientes de pensamiento es, evidentemente, el subjetivismo. Subjetivismo estético en el caso del poeta y del humanista, religioso en el del místico, epistemológico en el del nominalista. De hecho estos dos extremos, misticismo y nominalismo, no constituyen sino dos aspectos opuestos de la misma actitud. Tanto el misticismo como el nominalismo han roto los lazos de unión que entonces existían entre la razón y la fe. Pero el misticismo —mucho más disociado de la escolástica en la generación de Tauler, Suso y Jean de Ruysbroek que en la del Maestro Eckhart— opera esta ruptura para salvar la integridad del sentimiento religioso, mientras que el nominalismo intenta preservar la integridad del pensamiento racional y de la observación empírica: así, por ejemplo, Occam denuncia explícitamente como "temeraria" cualquier tentativa destinada a someter "la lógica, la física y la gramática" al control de la teología.

Tanto el misticismo como el naturalismo reenvían al individuo a las fuentes de la experiencia sensible y psicológica: *intuitus* es el término favorito y el concepto central tanto en el Maestro Eckhart como en Occam. Pero para el místico los sentidos son los proveedores de imágenes visuales y de estímulos emocionales, mientras que el nominalista espera de ellos la representación de la realidad. Además el *intuitus* del místico tiene por centro una unidad situada más allá de la distinción entre el hombre y Dios y entre las personas de la Trinidad, mientras que el *intuitus* del nominalista tiene como centro la multiplicidad de las cosas particulares y de los actos psicológicos. Misticismo y nominalismo concurren al unísono a abolir la frontera existente entre lo finito y lo infinito: pero el místico tiende a "infinitizar" el yo ya que cree en el anonadamiento del alma humana en Dios, mientras que el nominalista tiende a "infinitizar" el mundo físico ya que no encuentra contradicción lógica en la idea de un universo infinito ni acepta tampoco las objeciones teológicas contrarias a esta concepción. No resulta pues sorprendente que la escuela nominalista del siglo XIV haya entrevisto el sistema heliocéntrico de Copérnico, el análisis geométrico de Descartes y la mecánica de Galileo y Newton.

Paralelamente, el arte gótico tardío ha proliferado en una diversidad de estilos que reflejan esas diferencias regionales e ideológicas. Esa diversidad recibe también su unidad de un subjetivismo que se corresponde en la esfera de lo visible con lo que puede ser observado en la vida intelectual. La expresión más característica de este subjetivismo es la interpretación en perspectiva del espacio tal y como aparece en Giotto y en Duccio y que comienza a ser aceptada en todas partes a partir de 1330-1340. La perspectiva, al redefinir la superficie material del dibujo o de la pintura como plano de proyección inmaterial —incluso imperfectamente dominada en un principio— da cuenta no sólo de lo que es visto sino también de cómo es vista

esa realidad en sus condiciones particulares. La perspectiva registra retomando el término de Occam, el *intuitus* directo del sujeto sobre el objeto abriendo así la vía al "naturalismo" moderno y proporcionando una expresión visual al concepto de infinito: en efecto, el punto de fuga no puede ser definido más que como "la proyección del punto en el que las paralelas se encuentran".

Es natural que nosotros veamos en la perspectiva una técnica únicamente de las artes bidimensionales. En realidad, esta nueva manera de percibir —o mejor, de concebir en función del acto mismo de percepción— llegará también a transformar las otras artes. Los escultores y los arquitectos comienzan de igual manera a considerar las formas que construyen no tanto como objetos aislados cuanto como un "espacio pictórico", a pesar de que este "espacio pictórico" se constituye él mismo en la visión del espectador en lugar de ser presentado en una proyección prefabricada. Las artes tridimensionales dan pie también por su parte a una experiencia pictórica. Y esto es así en toda la escultura del gótico tardío, incluso si el respeto al principio pictórico no ha sido llevado tan lejos como en el pórtico de Champmol de Claus Sluter que evoca una escena de teatro en el "Schnitzaltar", retablo típico del siglo XV, o en esos personajes efectistas que levantan los ojos hacia una flecha o miran desde lo alto de un balcón; y ocurre lo mismo con la arquitectura "perpendicular" inglesa de los nuevos tipos de iglesias-naves y de las semi-iglesias-naves de los países germánicos[***].

Lo dicho hasta ahora afecta a esas innovaciones que reflejan el espíritu empirista y particularista del nominalismo, el paisaje y los interiores en los que se aprecia el interés concomitante por los rasgos del género, así como el retrato autónomo y completamente individualizado que representa al modelo, por hacer referencia a Pierre Auréole como "algo singular para sí y sólo para sí", mientras que los retratos más antiguos se conten-

taban con sobre-imprimir una *haecceitas* scotista sobre una imagen todavía estereotipada. Afecta igualmente a todas esas nuevas *Andachtsbilder* asociadas comúnmente al misticismo: la *pietá*, Cristo y San Juan, el *Ecce Homo*, Cristo en el lagar pisando las uvas, etc. A su manera estas "imágenes de piedad empática" —como se las podría denominar parafraseando el término alemán— que llegan en ocasiones a horripilar, no son menos "naturalistas" que los retratos, los paisajes y los interiores. Pero mientras estos inspiran un sentimiento de infinitud al sugerir al espectador la variedad sin fin y sin límites de la creación divina, los *Andachtsbilder* inspiran un sentimiento similar al invitar al espectador a sumergirse en la infinitud del creador mismo. Nominalismo y misticismo aparecen así una vez más como los extremos que se tocan. Se comprende fácilmente que estas tendencias, aparentemente irreconciliables, hayan podido entrecruzarse de diversos modos en el siglo XV para, por último, fundirse por un tiempo en la pintura de los maestros flamencos, al igual que sucedió en la filosofía de un gran admirador de esta pintura, Nicolás de Cusa, quien murió el mismo año que Roger van der Weiden.

CAPÍTULO II

LA FUERZA FORMADORA DE HÁBITOS

Durante la fase "concentrada" de este desarrollo extraordinariamente sincrónico, es decir, durante el período que se extiende aproximadamente entre 1130-1140 y 1270 se puede observar, a mi juicio, una conexión entre el arte gótico y la escolástica que resulta más concreta que un simple "paralelismo" y no obstante más general que "esas influencias individuales" (y también tan importantes) que los consejeros eruditos ejercen sobre los pintores, los escultores o los arquitectos. Esta conexión, en oposición, a un simple paralelismo, es una auténtica relación de causa a efecto. Esta relación de causa a efecto, en oposición a una influencia individual, se instaura más por difusión que por contacto directo. Se establece de hecho a través de la difusión de lo que puede denominarse, a falta de una expresión mejor, un hábito mental —entendiendo este utilizado cliché en el sentido escolástico más preciso: "principio que regula el acto", *principium importans ordinem ad actum*[7]—. Tales hábitos mentales existen en todo tipo de civilizaciones. Así, por ejemplo, no hay escritos modernos sobre la historia que no estén impregnados de la idea de evolución (idea cuya evolución merecería la pena que fuese más estudiada de lo que ha sido hasta el presente y que parece entrar ahora en una fase crítica), y, sin tener un conocimiento profundo de la bioquímica y del psicoanálisis, hablamos todos los días con la mayor suficiencia

de insuficiencia vitamínica, de alergias, de fijaciones a la madre y de complejos de inferioridad.

Si bien resulta difícil, cuando no imposible, aislar una fuerza formadora de hábitos entre muchas otras e imaginar sus canales de transmisión, el período que va aproximadamente desde 1130-1140 hasta 1270 y la zona que abarca "ciento cincuenta kilómetros alrededor de París" constituyen una excepción. En esta restringida área la escolástica poseía el monopolio educativo: en líneas generales la formación intelectual había pasado de las escuelas monásticas a instituciones más urbanas que rurales, más cosmopolitas que regionales y, por así decirlo, solamente semieclesiásticas, o, lo que es lo mismo, había pasado a escuelas catedralicias, universidades y *studia* de las nuevas órdenes mendicantes (casi todas fundadas en el siglo XIII) y cuyos miembros desempeñaban un papel cada vez más importante en el seno de las universidades mismas[*]. A medida que el movimiento escolástico, preparado por la enseñanza de los benedictinos y lanzado por Lanfranc y Ansehno de Bec, se desarrollaba y extendía gracias a los dominicos y a los franciscanos, el estilo gótico, preparado en los monasterios benedictinos y lanzado por Suger de Saint-Denis, alcanzaba su apogeo en las grandes iglesias urbanas. Es significativo que, durante el período románico, los grandes nombres de la historia de la arquitectura hayan sido los de las abadías benedictinas, durante el período clásico del gótico los de las catedrales y en el período tardío los de las iglesias parroquiales.

Es muy probable que los constructores de los edificios góticos hayan leído a Gilberto de la Porrée y a Tomás de Aquino en sus textos originales. Pero además estaban inmersos en la doctrina escolástica de mil otros modos, independientemente de que su actividad los pusiese automáticamente en contacto con quienes ideaban los programas litúrgicos e iconográficos. Estos constructores habían ido a las escuelas, habían escuchado ser-

mones, habían podido asistir a las *disputationes de quolibet*[**] que trataban de cuestiones entonces candentes y se habían convertido en acontecimientos sociales muy semejantes a nuestras óperas, nuestros conciertos o nuestras lecturas públicas[8]. Dichos constructores habrían podido mantener fructíferos contactos con los letrados en innumerables ocasiones. La totalidad del saber humano permanecía entonces accesible al espíritu normal y no especializado puesto que las ciencias naturales, las humanidades e incluso las matemáticas no habían elaborado aún sus métodos y su terminología específica y esotérica; además —y posiblemente sea lo más importante— el sistema social estaba en vías de orientarse hacia un profesionalismo urbano que, en la medida en que todavía no se había esclerotizado en el sistema rígido de las guildas[***] y de los *Baühutten*, proporcionaba un terreno de encuentro en el que el clérigo y el laico, el poeta y el jurista, el letrado y el artesano podían entrar en relación casi en pie de igualdad. Emerge así todo un conjunto de oficios típicamente urbanos: el librero-editor (*stationarius*, de donde procede el término inglés *stationer*) que, más o menos estrictamente controlado por la universidad, producía libros manuscritos en masa con la ayuda de escribas asalariados, así como el librero (mencionado a partir de 1170 más o menos), el prestamista de libros, el encuadernador y el ilustrador (a finales del siglo XIII los ilustradores ocupaban ya una calle entera en París); el pintor, el escultor, el joyero; el escolástico quien, aunque en la mayoría de los casos pertenecía al clero, consagraba lo más lúcido de su existencia a escribir y a enseñar (de donde se deriva el término "scolastique") y, como último oficio urbano aunque no menos importante, el arquitecto.

Este arquitecto profesional —en oposición al equivalente monástico que hoy se denominaría arquitecto aficionado (*gentleman architect*)— comienza a destacarse y vigila personalmente el trabajo de cerca. Al hacer esto se convierte en un hombre

que posee la experiencia del mundo, que ha viajado mucho y que, con frecuencia, ha leído también mucho, que goza, en fin, de un prestigio social sin igual en el pasado y nunca aventajado más tarde. Elegido libremente *propter sagacitatem ingenii*, recibe un salario que será envidiado por el bajo clero, y se presenta en la obra en construcción con guantes y una regla (*virga*) para dar esas órdenes secas que se hicieron proverbiales en la literatura francesa cuando se trataba de describir a alguien que hacía las cosas como es debido y con una seguridad superior: "Par cy me la taylle"[9]. Su retrato figura, con el del obispo fundador, en los laberintos de las grandes catedrales. Cuando en 1263 murió Hugues Libergier, el maestro de San Nicasio de Reims, iglesia hoy desaparecida, se le concedió el honor sin precedentes de verse inmortalizado en una efigie que lo representa revestido de una especie de hábito universitario sosteniendo el modelo de "su iglesia", privilegio concedido solamente hasta entonces a los donantes de sangre real (**lámina 1**). Y Pierre de Montereau, el arquitecto, sin duda más lógico que haya existido nunca, es declarado, en la inscripción grabada en piedra sobre su tumba, que se encuentra en Saint Germain-des-Prés, *Doctor Lathomorum*: en 1126; como puede observarse, el arquitecto era considerado como una especie de escolástico.

CAPÍTULO III

EL PRINCIPIO DE CLARIFICACIÓN

Cuando se pretende dar cuenta de cómo el hábito mental, producido por la escolástica primitiva y clásica, pudo haber afectado a la formación de la arquitectura gótica primitiva y clásica, es preciso poner entre paréntesis el contenido conceptual de la doctrina y centrar la atención sobre su *modus operandi*, por retomar una expresión de la propia escolástica. Las doctrinas sucesivas sobre temas tales como la relación entre el alma y el cuerpo o el problema de los universales se reflejan lógicamente en las artes figurativas con más fuerza que en la arquitectura. El arquitecto vivía sin duda en estrecha relación con los escultores, los maestros vidrieros, los tallistas y otros de quienes estudiaba las obras allí por donde pasaba (como testimonio el "Álbum" de Villard de Honnecourt). El arquitecto los contrataba y controlaba en sus propias obras artísticas al tiempo que les transmitía un programa iconográfico que él no podía realizar y para el que contaba, como se recordará, con los consejos y la estrecha colaboración de un escolástico. A través de esta tarea más bien asimilaba y vehiculaba la sustancia del pensamiento contemporáneo que, hablando con propiedad, la ponía en práctica. En realidad lo que el arquitecto, que "concebía la forma del edificio sin manipular él mismo la materia"[10], podía y debía llevar a cabo directamente, en tanto que arquitecto, era sobre todo una particular manera de proceder que debía ser

lo primero que llamaba la atención al laico cada vez que entraba en contacto con la escolástica.

Esta manera de proceder se deriva, como todo *modus operandi*, de un *modus essendi*[11]; se deriva de la propia razón de ser de la escolástica primitiva y clásica que consistía en establecer la unidad de la verdad. Los hombres de los siglos XII y XIII emprendían una tarea que no había sido claramente afrontada por sus antecesores y que se verá abandonada, a disgusto, por sus sucesores, los místicos y los racionalistas: la tarea de reconciliar la razón y la fe. "La doctrina sagrada, afirma Tomás de Aquino, se sirve también de la razón humana no para probar la fe sino para manifestar (*manifestare*) todo lo que ha sido explicitado en la doctrina"[12]. Ello significa que la razón humana no puede esperar a proporcionar una prueba directa de artículos de la fe tales como la estructura tripersonal de la Trinidad, la Encarnación, la temporalidad de la Creación, etc., sino que únicamente puede elucidar y clarificar efectivamente esos artículos.

En primer lugar, la razón humana puede formular una prueba directa y completa de todo aquello que se puede deducir de los principios no revelados, es decir, de todas las doctrinas éticas, físicas y metafísicas entre las que figuran los *praeambula fidei*, tales como la existencia (que no la esencia) de Dios que puede ser probada remontándose del efecto a la causa primera[13]. En segundo lugar, la razón humana puede esclarecer el contenido de la propia revelación: mediante la argumentación, incluso de forma totalmente negativa, puede refutar todas las objeciones contra los Artículos de Fe, objeciones que son necesariamente o bien falsas o bien poco concluyentes[14]; y positivamente, aunque no pueda proceder por argumentación, puede al menos proporcionar *similitudines* que "manifiestan" los misterios por vía de analogía: así la relación entre las tres personas de la Trinidad puede ser asimilada, por ejemplo, a la relación que se establece en el espíritu humano entre ser, conocimiento

y amor[15], o la Creación divina puede ser comparada con el trabajo del artista humano[16].

En consecuencia, la *manifestatio* en tanto que elucidación o clarificación constituye lo que se podría llamar el principio regulador de la escolástica primitiva y clásica[17]. Pero a fin de situar este principio instrumental en el más elevado nivel —la elucidación de la fe por la razón— era preciso comenzar por aplicarlo a la razón misma: si la fe debe ser "manifestada" en un sistema de pensamiento completo y autónomo en el interior de sus propios límites, aunque dicha manifestación se sitúe fuera del ámbito de la revelación, es preciso manifestar la plenitud y los límites del sistema de pensamiento. Y esto no se puede hacer más que a través de un esquema de representación literaria que sea capaz de ilustrar, apelando a la imaginación del lector, los progresivos pasos de razonamiento del mismo modo que el razonamiento se ve obligado, recurriendo al intelecto, a elucidar la verdadera naturaleza de la fe. De aquí se deriva el esquematismo o el formalismo —que con frecuencia llegó a ser ridículo— de los escritos escolásticos que alcanzó su culmen en la *Summa*[18], con sus imperativos de totalidad (enumeración suficiente), de organización conforme a un sistema de partes y de partes de partes homólogas (articulación suficiente) y de distinción y de necesidad deductiva (interrelación suficiente). Todo ello se vio realzado por el equivalente literario de las *similitudines* de Tomás de Aquino: terminología sugestiva, *parallelismus membrorum* y rima. Se puede ver un buen ejemplo de estos dos últimos procedimientos —a la vez artísticos y nemotécnicos— en la sucinta argumentación propuesta por San Buenaventura para defensa de las imágenes religiosas declaradas admisibles *propter simplicium ruditatem, propter efectum tarditatem, propter memoriae labilitatem*[19].

Nosotros encontramos natural que las grandes obras de la ciencia, en particular los sistemas filosóficos y las tesis doctora-

les estén organizados siguiendo un esquema de divisiones y de subdivisiones susceptible de ser condensado en un índice de materias o en un sumario en el que todas las partes designadas mediante números o letras del mismo rango se sitúan en el mismo plano desde el punto de vista lógico, de tal modo que, por ejemplo, la relación de subordinación que se establece entre la subsección (a), la sección (1), el capítulo (I) y el libro (A) es la misma que la que existe entre la subsección (b), la sección (5), el capítulo (IV) y el libro (C). Y sin embargo este tipo de articulación sistemática era absolutamente desconocido antes de la escolástica[20]. Los escritos clásicos de dividían simplemente en "libros" con excepción posiblemente de los que estaban compuestos de unidades separadas tales como las recopilaciones de poemas cortos o los tratados de matemáticas. Cuando en la actualidad queremos dar, en tanto que, herederos inconscientes de la escolástica, lo que denominamos una referencia exacta, remitirnos al lector a las páginas de una edición impresa, convencionalmente reconocida como dotada de autoridad (tal es el caso, por ejemplo, de Platón y Aristóteles) o a un esquema introducido por un humanista del Renacimiento como sucede cuando reenviamos a la obra de Vitruvio: "VII, I, 3".

Según parece únicamente a partir de la primera parte de la Edad Media se dividen los "libros" en "capítulos" numerados sin que la sucesión de capítulos implique o exprese todavía un sistema de subordinación lógica: y será solamente a partir del siglo XIII cuando se organicen los grandes tratados conforme a un plan de conjunto, *secundum ordinem disciplinae*[21], de modo que el lector se vea conducido, paso a paso, de una proposición a otra, y esté constantemente informado de los progresos de este proceso. El conjunto está dividido en *partes* que, como la segunda parte de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, pueden estar divididas en *partes* más pequeñas, las partes a su vez en *membra, quaestiones* o *distinctiones* y éstas en *articuli*[22]. En el

interior de los *articuli* la discusión procede siguiendo un esquema dialéctico que implica nuevas divisiones hasta el punto de que casi todos los conceptos se ven descompuestos en dos o tres sentidos (*intendi, potest dupliciter, tripliciter*, etc.) en función de las diferentes relaciones que unos mantienen con otros. Por otra parte, un cierto número de *membra*, de *quaestiones* o de *distinctiones* están con frecuencia agrupados. La primera de las tres partes de las que se compone la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, verdadera orgía de lógica y de simbolismo trinitario, constituye un excelente ejemplo; cuando trata de Dios y del orden de la creación se organiza del modo siguiente:

I. Esencia (q. 2-26);

a) Si Dios existe (q. 2);

1. Si la proposición de Su existencia es evidente (art. 1);
2. Si es demostrable (art. 2);
3. Si existe (art. 3);

b. Cómo es Dios o más bien cómo no es (q. 3-13);

1. Cómo no es (q. 3-11);
2. Cómo es conocido por nosotros (q. 12);
3. Cómo es nombrado (q. 13);

c) Sus operaciones (q. 14-26);

1. Su ciencia (q. 14-18);
2. Su voluntad (q. 19-24);
3. Su poder (q. 25-26);

II. Distinción de personas (q. 27-42);

a) Origen o procesión (q. 27);

b) Relaciones de origen (q. 28);

c) Las personas en tanto que tales (q. 29-43);

III. Procesión de las creaturas (q. 44-final);

a) Producción de las creaturas (q. 44-46);

b) Distinción de las creaturas (q. 47-102);

c) Gobierno de las creaturas (q. 103-final).

Todo esto no significa evidentemente que los escolásticos pensasen de manera más ordenada y más lógica que Platón y Aristóteles; pero sí significa que, a diferencia de Platón y Aristóteles, se sentían obligados a hacer palpables y explícitos el orden y la lógica de su pensamiento; el principio de la *manifestatio*, que determinaba la orientación y la finalidad de su pensamiento, regía también la exposición de su reflexión sometiéndola a lo que puede denominarse el *postulado de la clarificación por la clarificación*.

CAPÍTULO IV

EL PRINCIPIO DE CLARIFICACIÓN EN LAS ARTES

El principio de clarificación obliga a la propia escolástica no sólo a explicitar completamente aquello que, a pesar de ser necesario, habría podido permanecer implícito, sino también, en determinadas ocasiones, a introducir algo que no es en absoluto necesario, o, a sacrificar el orden natural de presentación a una simetría artificiosa. El propio Tomás de Aquino deplora, nada menos que en el prólogo de la *Summa Theologiae*, "la multiplicidad de *cuestiones*, artículos y argumentos inútiles" utilizados por sus predecesores así como la tendencia a presentar el tema "no tanto siguiendo el orden de la misma disciplina cuanto respondiendo a las exigencias de la exposición literaria". No obstante, la pasión por la "clarificación" se imponía —casi naturalmente si se tiene en cuenta el monopolio educativo ejercido por la escolástica— a todo espíritu comprometido en la vida intelectual llegando a convertirse así en un verdadero "hábito mental".

Tanto un tratado de medicina como un manual de mitología clásica, al estilo del *Fulgentius Metaforalis* de Ridewall, un folleto de propaganda política, o un elogio a un soberano, o una biografía de Ovidio[23] manifiestan la misma preocupación obsesiva por la división y la subdivisión sistemáticas, por la demostración metódica, por la terminología, por el *parallelismus membrorum* y la rima. La Divina Comedia es escolástica no sólo por

numerosos aspectos de su contenido sino también por su forma deliberadamente trinitaria[24].

En la *Vita Nuova* el propio poeta se toma la molestia de analizar el contenido de cada soneto y *canzone* en "partes" y "partes de partes" siguiendo la mejor tradición escolástica; sin embargo Petrarca, medio siglo más tarde, concebía la estructura de sus poemas en el lenguaje de la eufonía más que en el de la lógica. "He soñado, aclara a propósito de un soneto, con cambiar el orden de cuatro estrofas de tal manera que el primer cuarteto y el primer terceto se convirtiesen en el segundo y viceversa, pero he renunciado, puesto que la sonoridad más plena se encontraría entonces en el medio y la más hueca al principio y al final". [25]

Lo que sirve para la prosa y la poesía sirve también lógicamente para las artes. Cuando la teoría de la forma "rechaza reservar la capacidad de síntesis a las facultades más elevadas del espíritu humano" y pone de manifiesto "el poder estructurante de los procesos sensibles" contradice la tradición del siglo XIX y concuerda estrechamente con la del siglo XIII. La propia percepción está actualmente acreditada —y cito— de una especie de "inteligencia" que "organiza los datos sensibles según las estructuras de formas acabadas (*gestalten*), de formas simples" mediante un "esfuerzo del organismo para asimilar los estímulos a su propia organización"[26]; frases modernas para expresar lo que entendía Tomás de Aquino cuando escribía: "Los sentidos se complacen en las cosas debidamente proporcionadas como en algo que se les asemeja; pues el sentido también es una forma de razón como todo poder cognitivo" (*sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedum est, et omnis virtus cognoscitiva*)[27].

No hay nada sorprendente en que una mentalidad, que consideraba necesario hacer "más clara" la fe apelando a la razón y hacer "más clara" la razón apelando a la imaginación, se haya

sentido obligada a hacer "más clara" la imaginación apelando a los sentidos. Indirectamente, esta preocupación concernía a la literatura filosófica y teológica, en la medida en que la articulación intelectual del sujeto implica la articulación acústica del discurso en frases recurrentes y la articulación visual de la página escrita en rúbricas, números y parágrafos. Directamente, tal preocupación afecta a todas las artes. A semejanza de la música que tiende a articularse siguiendo una división exacta y sistemática del tiempo —recordemos que fue la escuela de París, en el siglo XIII, la que introdujo la anotación (proporcional) que todavía se usa y se evoca, al menos en inglés, a través de los nombres originales de *breve, semibreve, minim*, etc.—, también las artes visuales tienden a articularse siguiendo una división estricta y exacta del espacio cuyo precio es "la clarificación por la clarificación" de los contextos narrativos, de las artes figurativas y de los contextos funcionales en arquitectura.

En el ámbito de las artes figurativas, esto puede demostrarse analizando prácticamente cualquier tema específico, pero resulta más evidente aún si se considera la articulación de conjunto. Si se eliminan algunas excepciones tales como la de Magdeburgo o Bamberg, la composición de un pórtico gótico clásico tiende, por ejemplo, a obedecer a un esquema enormemente estereotipado que, al imponer un orden de articulación formal, clarifica al mismo tiempo el contenido narrativo. Para convencerse basta comparar el Juicio Final del pórtico de Autun, extraordinariamente hermoso, pero todavía no "clarificado" (**lám. 2**) con los de París o Amiens (**lám. 3**) en los que, a pesar de la mayor riqueza de los motivos, reina una extraordinaria claridad. El tímpano está netamente dividido en tres registros (técnica desconocida por el arte románico si se exceptúan algunos casos explicables como Saint-Ursin de Bourges y Pompierre), Cristo en Majestad (*deesis*) aparece separado de los condenados y de los elegidos y éstos a su vez de los resucitados.

Los apóstoles torpemente introducidos en el tímpano de Autun están situados en los vanos, por encima de las doce virtudes (obtenidas a partir de las siete virtudes tradicionales, gracias a un análisis escolásticamente irreprochable de la Justicia) y de los vicios correspondientes, de tal modo que el valor corresponde a San Pedro, la "roca"; la caridad a San Pablo, autor de la primera epístola a los Corintios; las Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Necias, homólogas de los elegidos y los condenados, han sido añadidas sobre los pilares a guisa de glosa marginal.

En pintura se puede observar el proceso de clarificación, por decirlo así, *in vitro*. En efecto, se pueden comparar, gracias a una extraordinaria suerte, una serie de miniaturas realizadas en torno a 1250 con sus modelos directos fechados en la segunda mitad del siglo XI, probablemente entre 1079 y 1096 (**lám. 4 a** 7)[28]. Las más conocidas (**lám. 6 y** 7) representan al rey Felipe I concediendo privilegios y donaciones, entre las cuales figura la iglesia de Saint-Samson otorgada al prior de Saint-Martin-des-Champs. Pero, mientras que el prototipo románico del siglo XI, un dibujo a pluma sin enmarcar, representa un batiburrillo de personajes, de edificios y de inscripciones, la copia del gótico clásico está cuidadosamente organizada: reúne todos los elementos en un marco y les añade en la zona inferior, debido a un nuevo interés por el realismo y por la dignidad comunitaria, una ceremonia de consagración.

Al separar netamente los diferentes elementos divide el espacio comprendido en el interior del marco en cuatro zonas claramente delimitadas que corresponden a las categorías del rey, de la jerarquía eclesiástica, del episcopado y de la nobleza secular. Los dos edificios, el de Saint-Martin y el de Saint-Samson están no sólo colocados en el mismo plano, sino también representados en elevación lateral en lugar de estar representados en proyección mixta. Los dignatarios ya no están, como en la representación más antigua, sin séquito y uniformemente so-

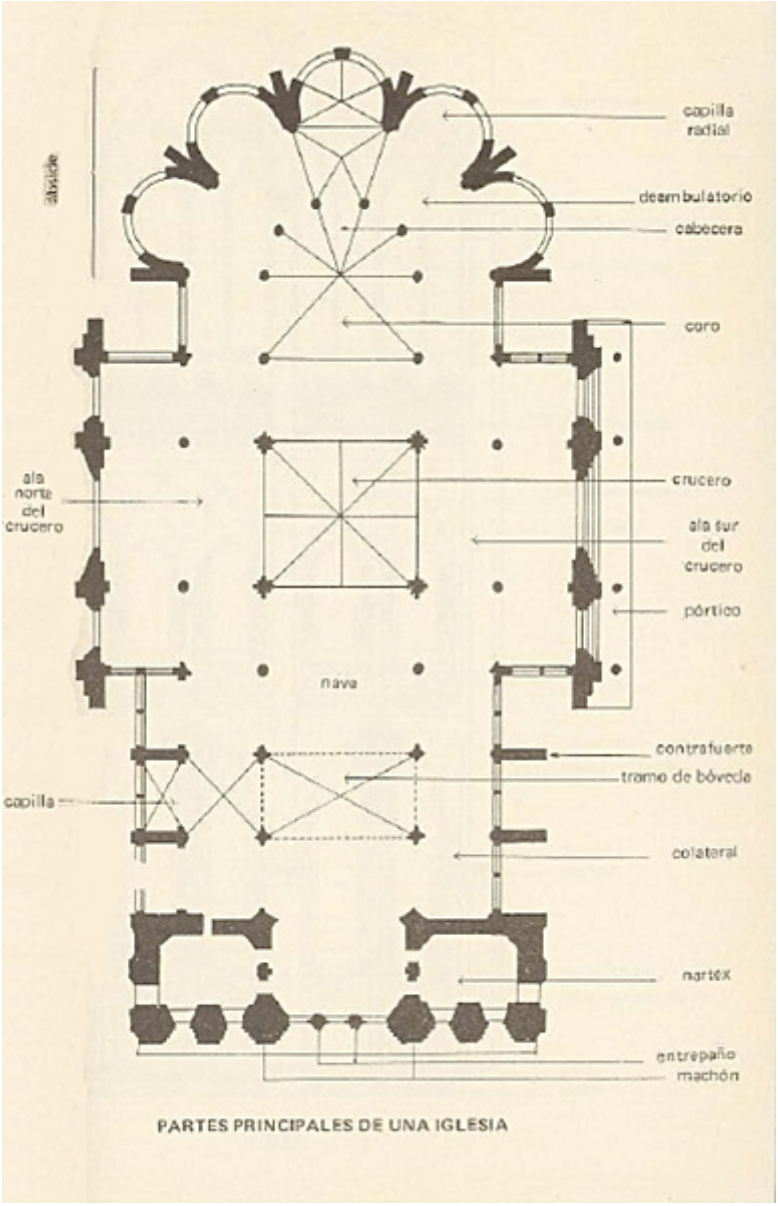
metidos al principio de la frontalidad, sino que, acompañados de personajes secundarios, han adquirido la facultad de movimiento y de intercomunicación lo que refuerza, sin ninguna duda, su significación individual; y el único eclesiástico que, no sin razón, ha encontrado un sitio entre los condes y los príncipes, el archidiácono Drogo de París, se distingue claramente por su casulla y su mitra.

Es, no obstante, en la arquitectura en donde el principio de clarificación ha triunfado más rotundamente. Del mismo modo que la escolástica clásica está dominada por el principio de *manifestatio*, también la arquitectura gótica clásica se ve dominada, como ya ha observado Suger, por lo que puede denominarse el "principio de transparencia". La pre-escolástica aislaba la fe de la razón interponiendo entre ellas una barrera insuperable: del mismo modo la estructura románica (**lám. 8**) da la impresión de un espacio determinado e impenetrable, tanto desde el exterior como desde el interior. El misticismo disolverá la razón en la fe y el nominalismo disociará completamente la una de la otra. Estas dos actitudes encuentran su expresión en la iglesia-nave del gótico tardío: su exterior, semejante a un granero, encierra un interior con frecuencia furiosamente pictórico y siempre sin límites aparentemente (**lám. 9**) y crea así un espacio determinado e impenetrable desde el exterior pero indeterminado y penetrable desde el interior. La filosofía de la escolástica clásica, por el contrario, separa severamente el santuario de la fe de la esfera del conocimiento racional, al mismo tiempo que proclama que el contenido de este santuario debe permanecer claramente discernible. Lo mismo ocurre con la arquitectura del gótico clásico que separa el volumen interior del espacio exterior exigiendo que se proyecte en cierto modo a través de la estructura que lo envuelve; así, por ejemplo, el corte transversal de la nave puede leerse sobre la fachada (**lám. 26**).

Al igual que la *Summa* de la escolástica clásica, la catedral clásica apunta ante todo a la totalidad y tiende, por consiguiente, a aproximarse en la medida de lo posible, tanto por síntesis como por eliminación, a una solución perfecta y última. Se puede por tanto hablar, cuando nos referimos al gótico clásico, de un plan o de un sistema con mucha más seguridad que si nos refiriésemos a cualquier otro período. En su imaginería la catedral clásica intenta encarnar la totalidad del saber cristiano, teológico, moral, natural e histórico, colocando cada cosa en su sitio y suprimiendo lo que aún no ha encontrado su lugar. Asimismo en su estructura trata de sintetizar todos los motivos principales que han llegado hasta ella por diferentes canales, realizando un equilibrio inestable entre el *plano basilical* y el *plano centrado* mediante la supresión de todos los elementos que podrían comprometer este equilibrio tales como la cripta, las galerías y las torres —exceptuando las de la fachada—.

En cuanto al segundo imperativo de los escritos escolásticos, que exige "una organización siguiendo un sistema de partes y de partes de partes homólogas", se traduce gráficamente en la división y subdivisión uniforme de toda la estructura. La diversidad románica de las formas occidentales y orientales de bóveda que aparecen en ocasiones en un único y mismo edificio (bóvedas de arista, bóvedas de ojiva, bóvedas de cañón, cúpulas y semi-cúpulas) se verá sustituida por la uniformidad de la bóveda de ojiva de tal modo que las bóvedas del ábside, de las capillas radiales, y del deambulatorio no difieren en su principio de las de la nave ni de las del crucero (**lám. 10** y **11**). A partir de Amiens las superficies redondeadas se eliminan totalmente con excepción evidentemente de los abovedamientos. Se acaba pues el contraste, que normalmente oponía las naves tripartitas a los cruceros indivisos (o las naves pentapartitas a los cruceros tripartitos); la tripartición constituía la regla común en ambos casos. La disparidad —de tamaño o de recubrimiento o de ambos

— existente entre los tramos de la nave principal y los de las naves laterales será sustituida por el "tramo uniforme": a un tramo abovedado con ojivas de la nave central corresponde, a uno y otro lado, en las naves laterales, un tramo abovedado con ojivas. De este modo el conjunto está compuesto de unidades más pequeñas —se podría decir que de *articuli*— que son homólogas puesto que todas son triangulares en proyección horizontal y puesto que cada uno de esos triángulos tiene lados comunes con los que le rodean.



PARTES PRINCIPALES DE UNA IGLESIA

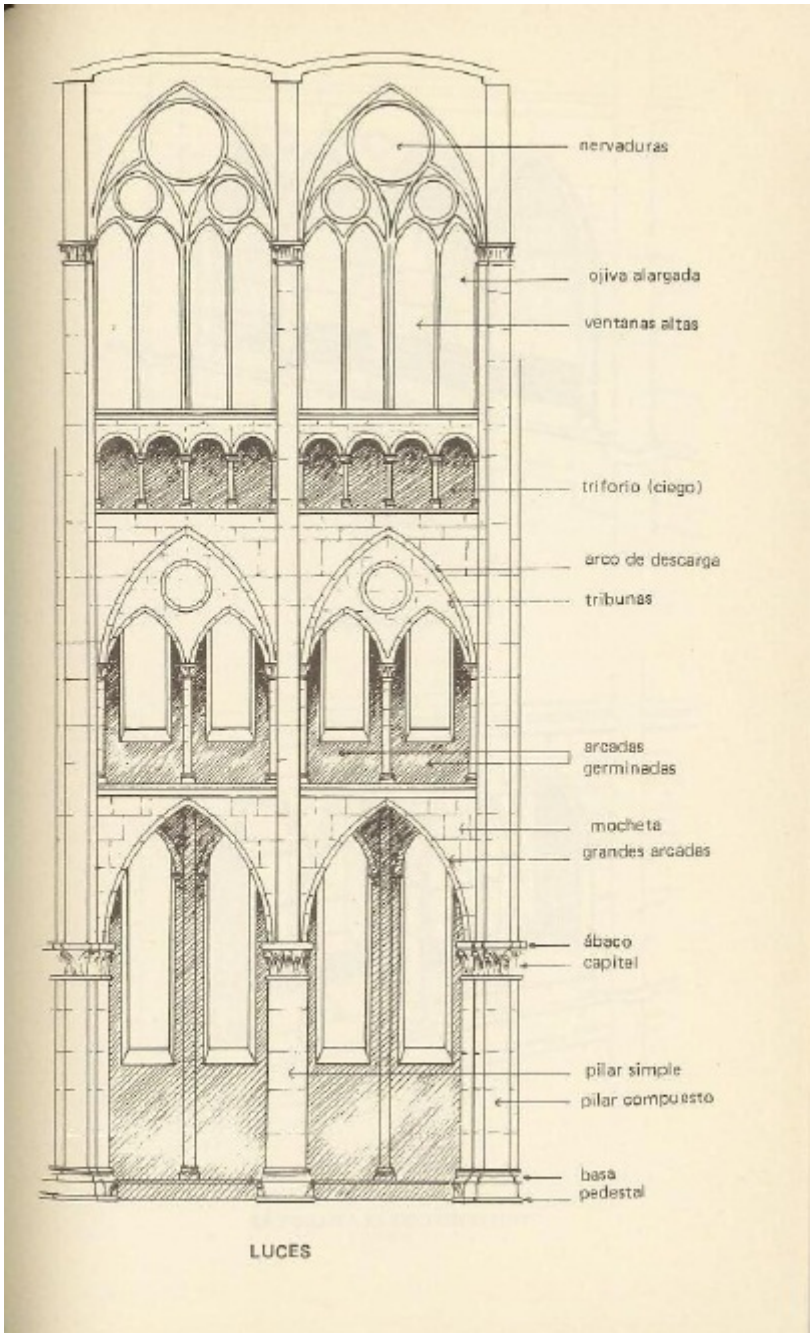
Como resultado de esta homología se puede percibir la correspondencia que existe con la jerarquía de los "niveles lógicos" de un tratado escolástico bien organizado. Si, según la tradición de la época, se divide la estructura de conjunto en tres

partes principales, la nave, el crucero y el presbiterio (que comprende todavía el anti-coro y el coro propiamente dicho) y, si se distingue en el interior de estas partes la nave central y las laterales, por una parte, y el ábside, el deambulatorio y la corona de capillas por otra, se ve emerger un conjunto de relaciones análogas, en primer lugar entre cada tramo central, el conjunto de tramos de la nave central y la totalidad de las naves o, respectivamente el crucero o el ante-coro; en segundo lugar, entre cada tramo lateral, el conjunto de cada nave lateral y la totalidad de las naves, o, respectivamente el crucero o el ante-coro; en tercer lugar, entre cada sector del ábside, el conjunto del ábside y todo el coro; en cuarto lugar, entre cada sección del deambulatorio, el conjunto del deambulatorio y el coro en su conjunto; y, en quinto lugar, entre cada capilla, el conjunto de la corona de capillas y todo el coro.

No es posible —ni necesario— mostrar cómo este principio de divisibilidad (o, en sentido inverso, de "multiplicabilidad") progresiva ha tendido progresivamente a influir en la totalidad del edificio hasta en sus más mínimos detalles. En el culmen de esta evolución se llega a dividir y subdividir los soportes en pilares principales, columnas mayores, columnillas menores que, a su vez, se subdividen aún más; se dividen y subdividen la red de ventanas del triforio y de las arquerías ciegas en el crucero y los perfiles primarios, secundarios y terciarios; se subdividen las nervaduras y los arcos en una serie de molduras. Conviene sin embargo señalar que el principio de homología que ordena la totalidad del proceso implica y explica la uniformidad relativa que distingue al vocabulario del gótico clásico del románico. Se observa, muy particularmente, en esos trazos decorativos y figurativos, que en arquitectura corresponden a las *similitudines* de Tomás de Aquino, que todas las partes pertenecientes al mismo nivel lógico terminan por ser consideradas como partes integrantes de una única y misma clase de tal modo que la ex-

trema diversidad de las formas de gabletes, los tipos de decoración de los suelos y de las superficies abovedadas y sobre todo las formas de pilares y de capiteles ceden la plaza a modelos uniformes que no admiten otras variaciones más que las que se encuentran en la naturaleza entre los individuos de una misma especie. En lo que se refiere a la moda incluso el siglo XIII se caracteriza por una moderación y una uniformidad (también en lo que se refiere a la diferencia existente entre los trajes masculinos y femeninos) que resulta extraña tanto si se la compara con la época posterior como en la época precedente.

La fragmentación teóricamente ilimitada del edificio encuentra su limitación en lo que corresponde al tercer principio de la literatura escolástica, el principio de "distinción y necesidad deductiva". Según los cánones de la época clásica del gótico es importante que los elementos individuales, pese a constituir una unidad indisociable, proclamen su identidad manteniéndose claramente separados unos de otros —las columnas del muro o del eje del pilar, las nervaduras de sus vecinas, todos los componentes verticales de sus arcos— y que se establezca entre estos elementos una correlación sin ambigüedades. Es necesario que se pueda decir qué otro elemento está ligado a cada uno de ellos; de aquí se sigue lo que podría denominarse "el postulado de inferencia mutua" que se aplica no tanto a las dimensiones, como sucedía en la arquitectura clásica, cuanto a la estructura. Mientras que el gótico tardío autoriza, e incluso estimula, las transiciones fluidas y las interpenetraciones, y desafía gustoso la regla de la correlación a través de la sobrearticulación de la bóveda y la subarticulación de los pilares, el estilo clásico pretende que se pueda llegar a inferir no solamente el interior a partir del exterior o la forma de las naves colaterales de la forma de la nave central, sino también, por ejemplo, la organización del sistema de bóvedas en su conjunto de la sección transversal de uno de los pilares.



LUCES

Este último ejemplo resulta particularmente instructivo. Con el fin de asegurar la uniformidad de todos los soportes, in-

cluidos los del alto ábside del coro (y también, quizá, por una inclinación latente al clasicismo), los constructores de edificios más importantes después de Senlis Noyon y Sens habían abandonado el pilar compuesto y lanzado las arcadas de la nave a partir de pilares monocilíndricos (**lám. 15**)[29]. Resultaba así evidentemente imposible "expresar", de algún modo, la superestructura en la forma de los soportes. Con la finalidad de conseguirlo, conservando no obstante la forma entonces admitida, se inventó el pilar "cantonné", pilar en forma de columna reforzado por cuatro columnitas (**lám. 16-18**). No obstante, si bien este tipo, adoptado en Chartres, Reims y Amiens[30] permitía "expresar" los arcos perpiaños de la nave central y de las laterales así como los arcos de las grandes arcadas de la nave, no permitía sin embargo "expresar" los diagonales (**lám. 39**). Se descubre la solución final con la vuelta al pilar compuesto que se reorganizará de manera que "exprese" cada trazo de una superestructura gótica clásica (**lám. 19**): el perfil del intradós de las arcadas de la nave se ve prolongado por una sólida columnita.

El perfil del segundo cilindro por otra más ligera, los arcos perpiaños y las ojivas de la nave por tres grandes columnitas (siendo la columna central más fuerte que las otras) con las que se corresponden tres columnitas análogas para los arcos perpiaños y las ojivas de las naves laterales; lo que queda del muro de la nave —el único elemento que obstinadamente permanece siendo "muro"— se "manifiesta" en el soporte rectangular, todavía "mural", del propio pilar (**lám. 40**).[31]

Nos encontramos pues ante un "racionalismo". No es un racionalismo en el sentido de Choisy ni de Viollet-le-Duc[32], ya que los pilares compuestos de Saint-Denis no presentan ventajas funcionales, y todavía menos económicas en relación a los pilares "cantonnés" de Reims o de Amiens; pero no es tampoco —tal como Pol Abraham quisiera hacer creer— un "ilusionis-

mo"[33]. Desde el punto de vista del arqueólogo moderno la famosa disputa entre Pol Abraham y los funcionalistas puede solventarse mediante el compromiso razonable que proponían Marcel Aubert y Henry Focillon y que de hecho ya había sido sugerido por Ernst Gall.[34]

No cabe duda que Pol Abraham se equivoca cuando niega la función práctica de ciertos elementos tales como los arcos y los arbotantes. El esqueleto de "arcos independientemente construidos"[35], mucho más pesado y robusto de lo que deja entrever su gracioso perfil, ha supuesto ventajas técnicas considerables al permitir construir los abovedados sin andamios (lo que ha supuesto una economía importante de trabajo y de madera para las combaduras) y también al disminuir el espesor: hoy se puede establecer, mediante complicados cálculos —cuyo sencillo resultado era bien conocido por los constructores góticos de modo empírico hasta el punto que lo admitían en sus escritos como algo natural[36] — que un arco dos veces más grueso que otro es, *ceteris paribus*, exactamente dos veces más fuerte lo que significa que los arcos refuerzan la bóveda. El hecho de que las bóvedas góticas hayan podido sobrevivir a la destrucción de los arcos durante la Primera Guerra mundial, no significa que, privadas de sus arcos habrían podido subsistir siete semanas del mismo modo que lo hicieron durante siete siglos dado que una vieja mampostería resiste por su misma cohesión de forma que grandes paneles de muro pueden mantenerse en pie, por así decirlo, tras la desaparición de sus soportes.[37]

Contrafuertes y arbotantes contrabalancean las fuerzas de deformación que amenazan la estabilidad de toda bóveda[38], Y si exceptuamos a esos milaneses ignorantes y obstinados que defienden con toda tranquilidad que las "bóvedas de ojiva no ejercen presión sobre los contrafuertes", todos los maestros góticos eran plenamente conscientes de lo contrario como prueban numerosos textos y como lo atestigua el simple uso de ex-

presiones tales como *contrefort, bouterec* (de donde se deriva en inglés *butress*), *arcboutant* o, en alemán *strebe* (de donde, curiosamente, procede el término español *estribo*). Todas estas expresiones denotan una función de presión y de contra-presión[39]. El tramo superior de los arbotantes, sobreañadido en Chartres pero previsto desde el principio en Reims y en la mayor parte de los grandes edificios ulteriores, podría haber tenido por función proporcionar un soporte a las techumbres más pesadas e inclinadas, y, por tanto, más expuesta a la presión de los vientos[40]. Todo el entramado presenta pues una cierta utilidad práctica lo que permite la instalación de vidrieras y contribuye a su protección.

Por otra parte, también es verdad que los primeros y auténticos arcos ojivales aparecen asociados a pesadas bóvedas de aristas y que, por consiguiente, no han podido ser construidos "independientemente" ni economizar además la combadura o desempeñar una función estática[41]. Lo dicho es igualmente cierto en lo que respecta a los arbotantes de Chartres que, a pesar de su importancia funcional, ofrecen un lenguaje tan marcadamente estético que el maestro de la hermosa Madonna del crucero norte de la catedral de Reims los ha reproducido en miniatura en el dosel de la Madonna (**lám. 20** y **21**). La magnífica arquitectura de Saint-Ouen en Ruan, de concepción muy próxima a las modernas reglas de la eficacia estática[42], prescindió de una hilera superior de arbotantes. Y, en todo caso, ninguna razón práctica explica suficientemente que a fuerza de refinamiento el sistema de arbotantes se haya transformado en una filigrana de columnitas, de pináculos y de entramados (**lám. 29**). Las más grande de todas las vidrieras, la ventana oeste de Chartres ha sobrevivido siete siglos sin entramado; y no hace falta decir que la red de nervaduras aplicadas a superficies compactas no tienen la más mínima función técnica.

Esta discusión no es sin embargo gratuita. Al tratarse de la arquitectura de los siglos XII y XIII, la alternativa "todo es función, todo es ilusión" resulta tan poco pertinente como si se dijese refiriéndose a la filosofía de la misma época "todo es búsqueda de la verdad, todo es gimnástica intelectual y oratoria". Las ojivas que aún no son *singulariter voluti* han comenzado por expresar algo antes de ser capaces de hacerlo. Los tramos de los arbotantes de Caen y de Durham, todavía disimulados bajo el techo de las naves laterales (frontispicio), han comenzado por tener una función antes de verse autorizados a expresar algo. Por último, los arbotantes han aprendido a hablar, las ojivas han aprendido a actuar y unos y otras han aprendido a proclamar sus funciones en un lenguaje más circunstancial, más explícito, y más ornamental de lo que exigía la estricta eficacia; y esto vale también para la estructura de los pilares y para el entramado que nunca han cesado de actuar y de hablar a la vez.

No nos encontramos por tanto en presencia de un "racionalismo" entendido en un sentido puramente "funcionalista", ni de un "ilusionismo" en el sentido de la estética moderna del arte por el arte, sino ante lo que puede denominarse una "lógica visual" que constituye la ilustración del *nam et sensus ratio quaedam est* de Tomás de Aquino. Un hombre impregnado de escolástica no podía adoptar más que un punto de vista, el de la *manifestatio*: y esto es así tanto si se trata del modo de presentación literaria como del modo de presentación arquitectónica. Un hombre de estas características admitía como evidente que el fin primordial de los numerosos elementos que componen una catedral es el de asegurar su estabilidad y que el fin primero de los numerosos elementos que constituyen una *Summa* es asegurar su validez.

Sin embargo este hombre no se encontraría satisfecho si la articulación (*membrification*) del edificio no le hubiese permitido rehacer por cuenta propia el proceso mismo de la composi-

ción arquitectónica, de modo similar a como la articulación de la *Summa* le abría la posibilidad de rehacer el proceso mismo del pensamiento. Para él, la panoplia de columnas, arcos, contrafuertes, rellenos, pináculos y agujas es un autoanálisis y una autoexplicación de la arquitectura de modo semejante a como el conocido sistema de partes, distinciones, cuestiones y artículos es un autoanálisis y una autoexplicación de la razón. Mientras que el espíritu humano exige un máximo de "armonía" (un estilo impecable en la escritura, una proporción impecable en arquitectura —cuya ausencia denuncia cruelmente Vasari respecto a las formas góticas[43] —), el espíritu escolástico reclama un máximo de explicitación. Este espíritu admite y exige una clarificación gratuita de la función a través de la forma del mismo modo que admite y exige una clarificación gratuita del pensamiento a través del lenguaje.

CAPÍTULO V

LA CONCILIACIÓN DE CONTRARIOS

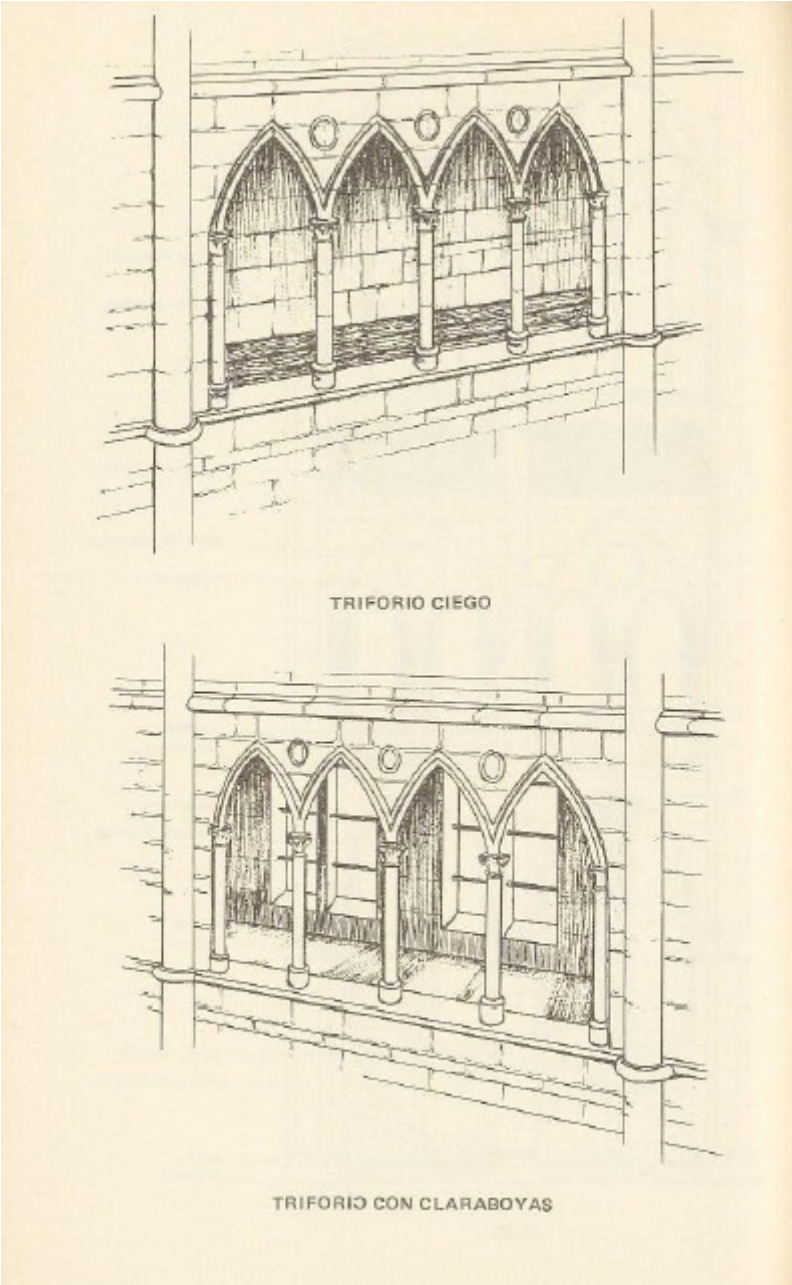
Desde Saint-Denis de Suger a Pierre de Montereu apenas fueron precisos cien años para que el estilo gótico alcanzase su fase clásica. Se podría pues pensar que una evolución tan rápida y tan excepcionalmente concentrada se realizó con una coherencia y una continuidad inigualables. Y sin embargo las cosas no han sucedido así. La evolución fue coherente pero no fue continua. Tenemos la impresión, por el contrario, si seguimos las vicisitudes desde el origen hasta las "soluciones finales", que este proceso se desarrolló a saltos, dos pasos hacia adelante, un paso hacia atrás, como si los constructores hubiesen colocado deliberadamente obstáculos en el recorrido de su propio camino. Y esto no se observa solamente en los casos en que las condiciones desfavorables, geográficas o financieras, hayan implicado naturalmente, por así decirlo, una regresión por defecto, sino también en lo que se refiere a los monumentos de primerísima fila.

La "solución final" para el plan de conjunto fue hallada, como hemos visto, en la basílica compuesta por una nave tripartita, un crucero igualmente tripartito, que desborda claramente la nave pero que se asienta en una especie de antecoro pentapartito, un presbiterio concéntrico compuesto por un deambulatorio y capillas radiales y sólo dos torres de fachada (**lám. 16**). Se habría podido esperar el desarrollo de una evolución lineal a partir de Saint-Germert y de Saint-Lucien-de-Beauvais que

anunciaban casi todos esos rasgos desde comienzos del siglo XII. Pero asistimos, por el contrario, a una lucha dramática entre dos soluciones contrarias que, tanto una como otra, parecen distanciarse del resultado final. Saint-Denis de Suger y la catedral de Sens (**lám. 12**) presentaban un modelo estrictamente longitudinal, con sólo dos torres en fachada y un crucero muy reducido o totalmente ausente —plan que fue adoptado en Notre Dame de París y en Nantes así como en la catedral de Bourges, en pleno gótico clásico[44]. Los maestros de Laon (**lám. 13**), como si hubiesen decidido rebelarse contra esta solución, muy posiblemente, influenciados por la situación excepcional de su catedral enclavada sobre la cresta de una colina, retornaron a la idea germánica de un grupo (polinomial): con un crucero tripartito desbordante y numerosas torres (como puede contemplarse, por ejemplo, en la catedral de Tournai). A las generaciones siguientes les fueron necesarias todavía dos catedrales para terminar con las torres suplementarias que rematan el crucero y su encrucijada. En Chartres se habían previsto nada menos que nueve torres; en Reims siete, lo mismo que en Laon; y hay que esperar a Amiens para que se vuelva a las dos torres de la fachada.

De idéntico modo, la "solución final" para la estructura de la nave (**láms. 19 - 22**) implicaba, en horizontal, una su cesión de bóvedas más largas por un lado que por otro, uniformes y cuatripartitas, así como pilares uniformes y articulados. Y, en altura, la sucesión triádica de las grandes arcadas del triforio y de las ventanas altas. Podríamos sentirnos tentados una vez más a creer que esta solución podría haber sido hallada prolongando directamente los prototipos del siglo XII tales como Saint-Etienne de Beauvais o Lessay en Normandía (**lám. 14**). En realidad, todas las grandes estructuras anteriores de Soissons y Chartres presentan bóvedas sexpartitas que descansan en pilares monocilíndricos o incluso retornan al antiguo "sistema de

alternancia". En altura, dichas estructuras implican tribunas que, en los más importantes edificios posteriores a Noyon, se combinan con un triforio (o con su equivalente, como en Notre Dame de París) en una organización en cuatro pisos (**lám. 15**). **[45]**



TIPOLOGÍA DE TRIFORIO

Retrospectivamente resulta fácil darse cuenta de que lo que aparece como una desviación arbitraria respecto a la vía co-

rrecta constituye en realidad el preámbulo indispensable de la "solución final". Únicamente la adopción en Laon del agrupamiento de torres múltiples habría permitido realizar un equilibrio entre las tendencias longitudinales y las tendencias centrales, y, *a fortiori*, la unificación de un presbiterio plenamente desarrollado con un crucero tripartito también él mismo desarrollado. Sólo la adopción de las bóvedas sexpartitas y de una altura de cuatro pisos permitió la reconciliación del ideal de una progresión uniforme, de oeste a este, con los ideales de transparencia y de verticalidad. En ambos casos las "soluciones finales" se consiguieron al precio de la aceptación y de la reconciliación de posibilidades contradictorias[46]. Pues bien este es el segundo principio regulador de la escolástica: mientras que el primero —*manifestatio*— permite comprender lo que es el gótico clásico, el segundo —*concordantia*— puede ayudar a comprender cómo se instituyó.

Todo lo que el hombre medieval podía saber acerca de la revelación divina y muchas de las cosas que consideraba verdaderas en otros ámbitos lo había recibido de las autoridades (*autoritates*), es decir, en primer lugar, de los libros canónicos de la Biblia que proponían argumentos "intrínsecos e irrefutables" (*proprie et ex necessitate*) y, en segundo lugar, de las enseñanzas de los Padres de la Iglesia que le ofrecían argumentos "intrínsecos", pero únicamente "probables" y de los filósofos que le ofrecían argumentos "extrínsecos" (*extranea*) y también sólo probables[47]. No podría sin embargo pasar desapercibido el hecho de que los escritos de estas autoridades, e incluso los diferentes pasajes de la Escritura, incurren con frecuencia en contradicción. No quedaba por tanto más remedio que admitirlos a pesar de todo e interpretarlos y reinterpretarlos sin cesar hasta llegar a su reconciliación. Esto es lo que han hecho desde siempre los teólogos. Fero esta operación nunca se había visto erigida en principio antes de que Abelardo escribiese su famoso *Sic*

et Non en donde mostraba que las autoridades, incluida la Escritura, estaban en desacuerdo en 158 puntos importantes — desde la cuestión de saber si la fe debe apoyarse en la razón humana hasta otras cuestiones tan especiales como la admisibilidad del suicidio (155) o del concubinato (124). Los canonistas procedían desde hacía mucho tiempo a realizar recolecciones y confrontaciones de autoridades contradictorias; pero el derecho, ese don de Dios, había sido, pese a todo, elaborado por el hombre. Abelardo era perfectamente consciente de la audacia que implicaba el exponer las "diferencias o incluso las contradicciones" (*ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa*) halladas en las fuentes de la revelación misma cuando escribía que esto "estimularía tanto más vigorosamente al lector a buscar la verdad cuanto más exaltada fuese la autoridad de la Escritura".[48]

Después de haber planteado, en una introducción espléndida, los principios fundamentales de la crítica de textos (principios que incluían la posibilidad de error del copista, incluso en un Evangelio, como por ejemplo, la atribución de una profecía de Zacarías a Jeremías en *Mateo*, XXVII, 9) Abelardo se abstiene maliciosamente de proponer soluciones. Era no obstante inevitable que tales soluciones fuesen elaboradas y, de hecho, las técnicas de conciliación han adquirido un espacio cada vez más importante, posiblemente el más importante, en el método escolástico. Así, Roger Bacon, observando con enorme sagacidad los diferentes orígenes de este método, descubre tres componentes: "la división en distintas partes a la manera de los dialécticos; las consonancias rítmicas a la manera de los Dramáticos, y las armonizaciones forzadas (*concordias violentes*) a la manera de los juristas".[49]

Fue esta técnica, destinada a reconciliar los datos aparentemente más irreconciliables la que, elevada al rango de arte con la asimilación de la lógica aristotélica, ha determinado la forma

de la instrucción escolar, el ritual de las *disputationes de quolibet* y, sobre todo, el método de argumentación utilizado en los escritos escolásticos mismos. Cada tópica (por ejemplo el contenido de cada *articulus* de la *Summa Theologiae*) debe ser formulada como una *quaestio*; en la discusión de esta *quaestio* se comienza por enfrentar un conjunto de autoridades (*videtur quod...*) a otro (*sed contra...*), se avanza hacia la solución (*respondeo dicendum...*) y, por último, se critican uno a uno los argumentos rechazados (*ad primum, ad secundum,* etc.) sólo en la medida, por supuesto, en que la interpretación de las autoridades y no su legitimidad esté en entredicho.

No hace falta decir que este principio debía conformar necesariamente un hábito mental tan determinante y generalizado como el principio de clarificación incondicional. Los escolásticos de los siglos XII y XIII, por muy combativos que fuesen en sus relaciones, eran unánimes a la hora de aceptar a las autoridades y se enorgullecían de su habilidad para comprenderlas y para sacar partido de ellas lo que valoraban más que la originalidad de su propio pensamiento. Se percibe asimismo que emerge una nueva era cuando se observa que Guillermo de Occam (cuyo nominalismo iba a cortar los lazos entonces existentes entre la razón y la fe, y que escribió "lo que haya podido escribir Aristóteles sobre este tema no me preocupa en absoluto"[50]) se siente obligado a negar la influencia de su más importante predecesor, Pierre Auréole.[51]

Es preciso atribuir a los constructores de las catedrales del gótico clásico una actitud semejante a la de la escolástica clásica. Las grandes estructuras del pasado tienen, para estos arquitectos, una *auctoritas* absolutamente semejante a la que tenían los Padres de la Iglesia para los letrados. Entre dos motivos aparentemente contradictorios, ambos sancionados por la autoridad, no puede uno contentarse con elegir uno u otro. Se trata de llevarlos hasta sus límites y, al final, reconciliarlos co-

mo se hace con una fórmula de San Agustín y otra de San Ambrosio. Y esto explica, a mi juicio, en cierta medida, la evolución aparentemente errática y en realidad obstinadamente coherente de la arquitectura del gótico primitivo y del gótico clásico que sigue, también ella, el esquema *videtur quod - sed contra - respondeo dicendum*.

Quisiera ilustrar esto, muy rápidamente, recurriendo a tres problemas característicos, o, mejor, a tres *quaestiones*: el rosetón de la fachada occidental, la organización del muro situado debajo de las ventanas altas y la estructura de los pilares de la nave. Las fachadas occidentales estaban horadadas por ventanas normales y no por rosetones hasta el momento en que, según parece, Suger —impresionado quizá por el magnífico ejemplo que pudo contemplar en el crucero norte de Saint-Etienne de Beauvais— decidió adoptar este motivo para la fachada occidental de Saint-Denis, superponiendo un magnífico *Non* al *Sic* de la gran vidriera situada debajo (**lám. 22**). La ulterior elaboración de esta innovación encuentra grandes dificultades[52]: si se le proporcionaba al rosetón un diámetro relativamente pequeño o incluso muy reducido (como ocurre en Senlis) quedaba, a ambas partes y debajo, un tramo de muro desairado y contrario al espíritu del gótico; si se alargaba el rosetón hasta alcanzar casi toda la anchura de la nave tendía a chocar con las bóvedas de la misma cuando se la miraba desde el interior y exigía que se reservase en el exterior un intervalo tan largo como fuese posible entre los contrafuertes de la fachada lo que a la vez implicaba disminuir el espacio reservado a los pórticos laterales. En suma, la misma idea de una unidad circular aislada contradecía los ideales del gusto gótico en general y en particular el ideal de la fachada gótica en tanto que representación adecuada del interior.

No es pues de extrañar que en Normandía y —salvo raras excepciones— en Inglaterra hayan rechazado completamente

esta idea y se hayan contentado con ampliar la vidriera tradicional de modo que ocupase todo el espacio disponible, mientras que en Italia se adoptaba el rosetón con entusiasmo debido a su carácter profundamente antigótico[53]. Pero los arquitectos del ámbito real y de la región de Champagne se sintieron obligados a aceptar un motivo confirmado por la autoridad de Saint-Denis, y resulta bastante divertido observar sus dificultades y apuros.

El arquitecto de Notre Dame (**lám. 23**) que tenía la suerte de tener una nave pentapartita adoptó el valeroso partido —aunque no muy honesto— de ignorarla y construyó una fachada tripartita cuyas secciones laterales eran tan anchas en comparación con la sección central que todos los problemas se vieron así resueltos. El maestro de Mantes tuvo que dejar entre los contrafuertes un espacio bien inferior a la amplitud de la nave, de hecho, tan reducido como la técnica se lo permitía; e incluso haciendo esto el espacio reservado a los pórticos laterales dista mucho de ser amplio. El maestro de Laon, que pretendía construir a la vez un gran rosetón y amplios pórticos laterales recurrió al siguiente artificio: cortó los contrafuertes de tal manera que estuviesen más próximos por su parte inferior, enmarcando el pórtico central, que en sus secciones superiores, enmarcando el rosetón, y disimuló el de crecimiento mediante la enorme hoja de parra de su por che (**lám. 24**). Los maestros de Amiens, por último, con su nave extraordinariamente estrecha tuvieron que prever dos galerías —una con los reyes y otra sin ellos— para rellenar el espacio comprendido entre el rosetón y los pórticos (**lám. 25**).

Será sólo hacia 1240-1250 cuando la escuela de Reims. que culmina en Saint-Nicaise, descubra la "solución final" (**lám. 26** y **27**): el rosetón está inscrito en el arco agudo de una vidriera inmensa convirtiéndose por este mismo hecho en algo elástico. Se puede entonces hacerlo descender para evitar que choque

con las bóvedas y adornar el espacio inferior de ajimeces y vidrieras. El conjunto refleja el corte transversal de la nave, si bien la vidriera sigue siendo una vidriera y el rosetón un rosetón. En Saint-Nicaise la combinación del rosetón y de la vidriera no es, como podría pensarse, un simple alargamiento de una vidriera bipartita con entramado en la cima, tal como aparece por primera vez en la catedral de Reims (**lám. 28**). En efecto, en esta vidriera el elemento circular que remonta las aberturas no es, a diferencia del rosetón, una forma centrífuga sino una forma centrípeta, no es una rueda cuyos radios divergen a partir del centro sino una rueda donde los rayos convergen desde el contorno. Hugues Libergier no habría llegado nunca a su solución si se hubiese limitado a ampliar un motivo preexistente: se vio obligado a realizar la reconciliación auténtica de un *videtur quod* y de un *sed contra*.[54]

Cuando se plantea la cuestión de la organización del muro situado debajo de las ventanas altas (excepto si el muro se suprime debido a la existencia de verdaderas tribunas que reciben una iluminación independiente), el estilo románico ofrece, en general, dos soluciones opuestas, una que pone el acento sobre la superficie bidimensional y sobre la continuidad horizontal, la otra sobre la profundidad y la articulación vertical: el muro puede verse animado ya sea mediante una serie continua de arcadas ciegas a igual distancia unas de otras, como ocurre en Sainte-Trinité de Caen (**lám. 30**), Saint-Martin de Boscherville, Le Mans y las iglesias del tipo de Cluny-Autun, ya sea mediante una serie de arcos mayores —dos por cada tramo, generalmente— que, divididos por columnitas, constituyen una especie de ventanas ciegas que se abren al armazón del tejado de las colaterales como sucede en el Mont Saint-Michel, en el nártex de Cluny, en Sens (**lám. 31**), etc.

El triforio propiamente dicho, introducido en Noyon hacia 1170 (**lám. 32**), constituye una primera síntesis de estos dos ti-

pos: la continuidad horizontal se encuentra en él asociada a la profundidad oscurecida por la sombra. Pero esto se había hecho mediante la articulación vertical en el interior de los tramos lo que debió ser tanto más vivamente percibido cuanto que ya se habían comenzado a dividir las ventanas altas. Así, en el coro de Saint-Rémi de Reims y en Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne (**lám. 33**) se elevan columnitas (dos en Saint-Rémi, una en Châlons) desde el reborde inferior del triforio hasta las ventanas altas a las que sirven de marco dividiendo de este modo el triforio en tres partes o en dos. Esta situación fue rechazada en Laon (**lám. 15**), lo mismo que en Chartres hacia finales de siglo (**lám. 34**) y en Soissons. En estas primeras iglesias del gótico clásico, en las que las tribunas son definitivamente abandonadas y en las que las dos aberturas se funden en una sola ventana bipartita rellena de losas caladas, el triforio se hace todavía (O mejor de nuevo) de intervalos perfectamente iguales separados por columnitas perfectamente iguales; la ley de la continuidad horizontal es tanto más absoluta cuanto las molduras se superponen a las columnitas ajustadas en el muro.

Una reacción contra este horizontalismo sin matices se manifiesta en Reims en donde se destaca el eje vertical de los vanos del triforio engrosando las columnitas centrales de tal modo que se correspondan con los ajimeces situados sobre ellas (**lám. 35**). La importancia de esta innovación, efectuada con tanta discreción que el visitante actual tiene pocas posibilidades de percibirla, no pasó desapercibida a los colegas del maestro de Reims: en su croquis de la elevación interior de la catedral de Reims, Villard de Honnecourt exagera tan fuertemente las proporciones ligeramente más sólidas de la columnita central que nadie puede dejar de observarlas (**lám. 36**)[55]. Lo que no era más que una ilusión en Reims se convierte en Amiens en una afirmación explícita y enfática (**lám. 37**): al igual que había sucedido en Châlons-sur-Marne y, todavía en una fase más an-

tigua de la evolución en Sens, los vanos del triforio fueron divididos en Amiens realmente en dos unidades separadas, la columnita central se transforma en pilar con columnas adosadas cuyo fuste principal se prolonga en el ajimez central de la ventana. Sin embargo, al dividir cada tramo en dos "ventanas ciegas" y al transformar la sucesión uniforme de las columnillas en una alternancia de miembros diferentes, columnas y pilares fasciculados, los maestros de Amiens llegaban a negar la idea misma de triforio. Como si deseasen contrabalancear esta acentuación de la articulación vertical, aceleran el ritmo del triforio que se convierte así en algo independiente de las ventanas altas. Además dividen en tres secciones cada una de las ventanas ciegas que forman un tramo a nivel del triforio y en dos partes cada uno de los dos huecos de las ventanas altas, reforzando toda vía más la dimensión horizontal mediante la transformación de la moldura inferior en un friso de enramado ornamental.

Corresponde a Pierre de Montereau el mérito de decir el último *respondeo dicendum*: al igual que el de Soissons y el de Chartres, el triforio de Saint-Denis (**lám. 38**) es una sucesión continua de cuatro aberturas iguales separadas por miembros de la misma especie. Sin embargo —y es en este momento cuando Amiens entra en juego— estos miembros son ahora pilares fasciculados y no columnillas siendo el pilar principal ligeramente más resistente que el resto; todos se prolongan hasta la ventana cuatripartita, el pilar central se reúne con el ajimez central por medio de tres columnillas y las otras se juntan con los ajimeces secundarios gracias a la mediación de una columnilla. El triforio de Pierre de Montereau no es solamente el primero que ha sido vidriado sino también el primero en el que se opera una reconciliación perfecta entre el Sic de Chartres y Soissons (o, si se prefiere, de la Sainte-Trinité de Caen y de Autun) y el *Non* de Amiens (o, si se prefiere de Châlons-sur-Marne

y de Sens). Las grandes columnas empotradas pueden prolongarse por encima de las molduras sin amenazar con romper la continuidad horizontal del triforio.

Y esto nos conduce al último de nuestros "problemas", la estructura de los pilares de la nave. Los primeros pilares *cantonnés* aparecen, que yo sepa, en la catedral de Chartres (comenzada en 1194) en donde aún no están compuestos por elementos homogéneos —un basamento cilíndrico y columnitas cilíndricas— sino que combinan, en alternancia, un basamento cilíndrico con columnillas octogonales y columnillas cilíndricas con un basamento octogonal. Este último motivo parece probar que el maestro de Chartres conocía un movimiento que emergió, según parece, en la región limítrofe de Francia y los Países Bajos y cuyas manifestaciones más importantes se encuentran en el coro de la catedral de Cantorbery. Guillermo de Sens, *magister operis* entre 1174 y 1178, gustaba de entretenerse, como si de un juego se tratase, inventando todas las variaciones posibles sobre un tema de moda, acogido con entusiasmo en Inglaterra pero casi nunca utilizado en Francia, el tema de los pilares, en donde un basamento de mampostería clara contrasta de forma pintoresca con columnas completamente separadas y monolíticas de mármol negro[56]: produce una especie de muestrario de tipos de pilares labrados, y uno de ellos compuesto, como los soportes en alternancia de Chartres, de un basamento octogonal y de columnillas cilíndricas (**lám. 42**).

El maestro de Chartres adopta esta idea pero la prolonga en un sentido totalmente distinto. Transforma las columnas separadas y monolíticas en columnas adosadas construidas en mampostería ordinaria sustituyendo, una de cada dos veces, un basamento cilíndrico por un basamento octogonal; y, sobre todo, trata el pilar *cantonné* no como una variante interesante sino como el elemento fundamental de todo el sistema. Sólo le faltaba al primer maestro de Reims eliminar la diferencia de

forma, más seductora que lógica, entre las columnillas y el basamento.

El pilar *cantonné* en su forma más acabada, es una solución del tipo *Sic et Non* ya que asocia a un basamento cilíndrico columnillas que, en el origen, no habían sido aplicadas más que a elementos angulares (ensanchamientos o machones). Sin embargo, del mismo modo que el tipo antiguo de triforio tendía a sacrificar la articulación vertical en provecho de la continuidad horizontal, también el tipo antiguo de pilar *cantonné* tiende a permanecer, por así decirlo, más "columnal" que "mural". A modo de columna se ve coronado por un capitel mientras que, en un pilar compuesto, las columnillas que están frente a la nave se prolongan hasta el nacimiento de la bóveda. Esto crea dificultades que determinan una evolución en línea quebrada, semejante a la que ha podido ser observada en el tratamiento del triforio.

En primer lugar, al estar los capiteles góticos proporcionados al diámetro más que a la altura de las columnillas correspondientes[57], se obtiene la combinación de un gran capitel (el del basamento) con cuatro pequeños (los de las columnillas), dos veces más pequeños. En segundo lugar, y se trata de un hecho muy importante, las tres o incluso cinco columnillas adosadas que suben hasta las bóvedas se prolongan por encima de los capiteles como en los tiempos en los que los pilares eran monocilíndricos. Y, en consecuencia, resulta indispensable establecer una conexión visible entre las columnillas adosadas al muro que está en el centro y lo que yo denominaría, para abreviar, "la columnilla de la nave", es decir las columnillas del pilar que está frente a la nave, y no frente a las naves laterales o al pilar vecino. Con este fin el maestro de Chartres omite el capitel de la "columnilla de la nave" que se prolonga por tanto hasta la base de la columna central adosada (**lám. 43**). Orientándose en una dirección muy distinta los maestros de Reims retornan a la

forma anterior[58], dejando su capitel en la "columnilla de la nave" y concentrándose en un problema completamente diferente, el que plantea la desigual altura de los capiteles. Resuelven este problema proporcionando a cada columnilla dos capiteles superpuestos, cuyas alturas igualan la altura del capitel del pilar (**lám. 44**).[59]

Amiens, por el contrario, vuelve a la solución de Chartres avanzando, no obstante, un paso más en la misma dirección puesto que, además del capitel de la "columnilla de la nave" se ve también eliminada la base de la columna central adosada, al continuarse la "columnilla de la nave" en la columna central adosada y ya no sólo hasta su base como ocurría en Chartres (**lám. 45**). Los más antiguos pilares de Beauvais se parecen generalmente a los de Amiens pero renuevan una tradición anterior al restituir su base a la columna central adosada; y esta ruptura de la coherencia vertical se ve aún más subrayada por un enramado decorativo (**lám. 46**).

Por tanto, en el momento en el que fue construido el coro de Beauvais ya había sido cortado el nudo gordiano por Pierre de Montereu quien, al resucitar audazmente el pilar compuesto había resuelto todas las dificultades haciendo desaparecer el grueso capitel del pilar y renunciando a una única "columnilla de la nave" (**lám. 47**). Las tres grandes columnas exigidas por la bóveda principal podían pues ir sin interrupción desde el suelo hasta el nacimiento de la bóveda cortando, a través de los capiteles, las arcadas de la nave (**lám. 19**). Sin embargo, Pierre de Montereu, se sitúa del lado del *Non* en vez de reconciliado con el Sic. Subordinando sabiamente el problema menor del pilar al problema mayor del sistema en su conjunto, prefirió sacrificar el principio "columnal" antes que renunciar a la "representación" adecuada del muro de la nave mediante el eje del pilar (**lám. 40**). En este caso el *respondeo dicendum* fue pronunciado por el maestro de Colonia, formado en Francia, quien combina

el pilar *cantonné*, cilíndrico y de cuatro columnas de Amiens con las columnas altas y continuas y las columnillas subsidiarias del pilar compuesto de Pierre de Montereau[60], sacrificando en esa operación la correspondiente lógica existente entre los muros de la nave y los soportes. Como resulta evidente en un esquema el plano del muro de la nave corta de nuevo arbitrariamente el plano del eje del pilar en lugar de coincidir con él (**lám. 41**).

Probablemente el lector pensará más o menos lo mismo que lo que el Dr. Watson pensaba de las teorías filogenéticas de Sherlock Holmes: "¿todo esto no es un poco fantasioso?". Y posiblemente objetará que la evolución aquí esbozada no es más que una actualización del esquema hegeliano ("tesis, antítesis, síntesis") que se ajustaría igualmente bien a otras evoluciones como, por ejemplo, la de la pintura del Quattrocento en Florencia, o también, la de artistas individuales. No obstante lo que distingue a la evolución que se desarrolla en Francia desde la arquitectura gótica en su forma primitiva hasta su forma clásica, es, en primer lugar, su extraordinaria coherencia y, en segundo, el hecho de que el principio *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum*, parece haber sido aplicado de forma plenamente consciente.

Existe un elemento de prueba —sin duda muy conocido, más nunca examinado desde este ángulo— el hecho de que al menos algunos arquitectos franceses del siglo XIII han pensado y actuado siguiendo una lógica estrictamente escolástica. En el "Álbum" de Villard de Honnecourt se encuentra el plano de un presbiterio "ideal", que él mismo y otro maestro, Pierre de Corbie, habían concebido, si nos fiamos de una inscripción ligeramente posterior, *inter se disputando* (**lám. 48**)[61]. He aquí pues dos arquitectos de la época clásica del gótico que discuten una *quaestio* y un tercer hombre del oficio que se refiere a esta discusión con el término típicamente escolástico de disputare en

lugar de *colloqui, deliberare* o tantos otros términos entonces más corrientes. Y ¿cuál es el producto de esta *disputatio*? Un presbiterio que combina, de algún modo todos los *Sic* posibles con todos los *Non* posibles. Implica un doble deambulatorio combinado con un hemiciclo continuo de capillas completas, todas de profundidad más o menos igual. El plano de estas capillas es en alternancia semicircular y cuadrado, a la manera cisterciense; mientras que las capillas cuadradas están abovedadas separadamente, como era frecuente, las capillas semicirculares se apoyan en la misma clave de bóvedas que el sector adyacente del deambulatorio exterior como sucedía en Soissons (y sus derivados)[62]. Aquí, la dialéctica escolástica ha guiado al pensamiento arquitectónico hasta el punto en que éste deja de ser arquitectónico.

CRONOLOGÍA

Año	Arte	Filosofía y Literatura
1079		Nacimiento de Abelardo
1081		Nacimiento de Suger
1090		Nacimiento de S. Bernardo
1095	Cluny III: se inicia la construcción	
1098	Fundación de Citaux. Comienza la construcción de Saint-Lucien de Beauvais	
Fin. XI	Aparición de la bóveda de crucería ojival en Durham y Lessay	
1102-1121		Magisterio de Abelardo
1103		Muerte de Manegold de Lautenbach.
1109		Muerte de Anselmo de Bec (nacido en 1033)
1110-1120	Caen: abovedamiento de la nave de la Trinidad.	
1115		Fundación de Claraval por S. Bernardo
1120	Autun Moissac: abovedamiento del pórtico	
1122	Suger: abad de Saint-Denis	
1123		Muerte de Marbode de Rennes (nacido en 1035)
1124-1164	Saint-Etienne de Sens: reconstrucción	
1125		Muerte de Roscelino (nacido en 1035)
1130	Caen:: abovedamiento de la nave de Saint-Etienne	
1137	Saint-Denis: comienzo de los trabajos (consagración del coro en 1144)	
1140	Saint-Denis: “Pórtico Real” Chartres: “Pórticos Reales”	
1142		Muerte de Abelardo
1151		Muerte de Suger
1153		Muerte de S. Bernardo
1154		Muerte de Gilbert de la Porrée (nacido en 1076)

1155-1191	Laon: fundación de la catedral	
1162	Reims, Saint-Rémi: reforma de la nave de la primera mitad del s. XI.	
1163-1196	Notre-Dame de París: construcción del coro y de las naves	
1164		Muerte de Pedro de Lombardo (autor de *Libri quattuor Sententiarum*)
1167		Muerte de Robert de Melan
1179		Tercer Concilio de Letrán
1185	Senlis: Tímpano de la Virgen. Pontigny: construcción del coro (terminado hacia 1210)	
1186	Santiago de Compostela: Pórtico de la Gloria.	
1190	Bourges: comienzo de los trabajos (cripta)	
1195	Chartres: comienzo de los trabajos	
1197		Muerte de Pierre Le Chantre
1200	Saint-Yved de Braisne	Organización de la Universidad de París
1209	Magdeburgo: comienzo	Fundación de la orden de los franciscanos
1211	Reims: comienzo de la catedral por Jean d'Orbais (?)	
1215		Fundación de la orden dominicana Fundación de la Universidad de Salamanca Cuarto Concilio de Letrán: *Magna Carta Liberatum*
1217-1273	Catedral de Mans	
1218		Muerte de Robert de Couçon
1220	Nave de Bourges	
1221	Burgos: se comienza la catedral	
1224-1235		Robert de Grosseteste canciller de la Universidad de Oxford
1225	Dijon: Notre-Dame, comienzo de los trabajos	
1230-1240	Beauvais: construcción del coro de la catedral	
1231	Reims: Saint-Nicase, por Huges	Alejandro de Hales comienza su

	Libergier	*Summa Theologiae*
1231-1265	Saint-Denis: parte central del coro, crucero y naves (por Pierre y Eudes de Montreuil)	
1235-1283	Marburgo: Sainte-Elisabeth (salvo la fachada de comienzos s. XIV)	
1236	Amiens: se terminan los Pórticos occidentales	
1237	Bamberg: consagración	
1240	Friburgo en Brisgau: construcción de la torre occidental Estrasburgo: comienza la construcción de las naves	
1241	Reims: se termina la construcción del coro	
1243-1248	Saint-Capelle de París	
1245		Muerte de Alejandro de Hales (nacido entre 1170-1180)
1245-1248		Magisterio de Alberto el Grande
1248	Colonia: se comienza el coro	
1248-1255		Magisterio de S. Buenaventura en París
1250	Bourges: pórticos occidentales París: Notre-Dame: se termina la fachada occidental. Lübeck: comienzo de Santa Maria	
1252-1257		Magisterio de Roger Bacon en Oxford
1252-1259		Magisterio de Tomás de Aquino en París
1253		Muerte de Robert Grosseteste (nacido en 1175)
1254	León: se comienza la catedral	
1260	Amiens: Virgen Dorada	
1262-1266	Troyes: coro de S. Urbano	
1266		*Summa Theologiae* (comienzo) de Santo Tomás de Aquino
1267-1290	Minden	

1269	Carcasonne: comienzo de Saint-Nazaire	
1272		*Ars Magna* de Raimundo Lulio Muerte de S. Buenaventura (nacido en 1221) Muerte de Santo Tomás de Aquino (nacido en 1226)
1277-1439	Estrasburgo: trabajos de la fachada	*Syllabus* del arzobispo de París, Etienne Tempier (1277)
1280		Muerte de Alberto el Grande (nacido en 1206 o 1207)
1282-1390	Albi: construcción de la catedral	
1286	Narbonne: coro de Jean Deschamps	
1292		Muerte de Roger Bacon (nacido entre 1210-1214) *Vita Nuova* de Dante
1294	Florencia: comienzo de los trabajos de Santa Croce por Arnolfo di Cambio	
1296	París: Notre-Dame, comienzo del nuevo contorno del coro	
1298	Florencia: comienzo de los trabajos del Duomo. Toulouse: consagración del coro de los Jacobeos.	
1300		Comienza el magisterio de Duns Scoto en Oxford Muerte de Guido Cavalcanti (nacido hacia 1255) Fundación de la Universidad de Lérida
1305-1307		Magisterio de Duns Scoto en París
1308		Muerte de Duns Scoto (nacido entre 1266 y 1270)
1318-1339	Saint-Ouen de Rouen	
1320	Schwaebisch-Gmuend: comienzo de las naves. Oppenheim: comienzo de las naves de Sta. Catalina. París: Notre-Dame: finalizan los	

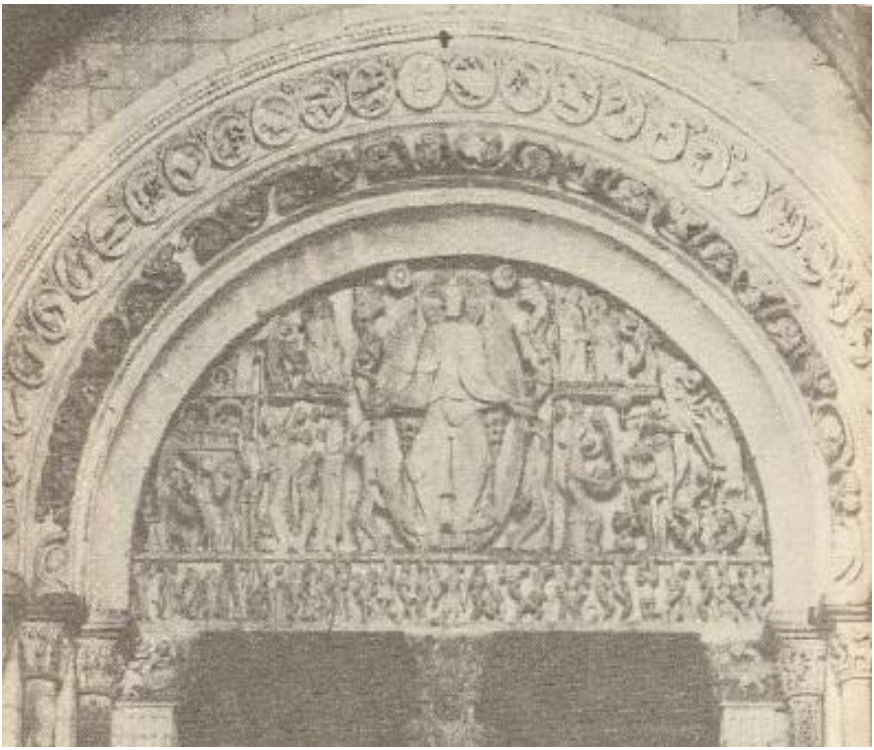
	trabajos del coro. Sigmaringen, *Cristo y San Juan*. Efurt, *Pietá*	
1321		Muerte de Dante (nacido en 1265)
1322		Muerte de Pierre Auréole (nacido hacia 1280)
1324		*Defensor Pacis*, de Marsilio de Padua
1327		Muerte del Maestro Eckhart (nacido en 1260)
1329-1345	Wells: construcción del coro	
1330-1385	Toulouse: construcción de la nave de los Jacobeos	
1334	Florencia: Giotto es llamado para dirigir el Duomo	
1337		Condena de la doctrina de Guillermo de Occam por la Universidad de París
1344	Zwetl: construcción del coro Praga: Mateo de Arras comienza los trabajos de la catedral	
1346		Fundación de la Universidad de Valladolid
1348		Fundación de la Universidad de Praga
1349		Muerte de Guillermo de Occam (nacido hacia 1300) Muerte de Nicolás d'Autrecourt
1350	Colonia: comienzo de las naves	*Decamerón*, de Bocaccio
1351		Schwaebisch-Gmuend: comienza el coro Peter Parler
1353	Praga: Peter Parler sucede a Mateo de Arras	
1361		Muerte de Jean Tauler (nacido en 1300)
1364		
1366		Muerte de Henri Suso (nacido en 1295)
1374		Muerte de Francesco Petrarca
1375		Muerte de Giovanni Bocaccio
1377	Fundación de la Cartuja de Champmol	

1381		Muerte de Jean de Ruysbroek (nacido en 1293)
1384		Muerte de John Wyclif, teólogo y reformador inglés
1385	Claus Sluter trabaja en Dijon	Fundación de la Universidad de Heilderberg
1391	Champmol: esculturas del pórtico	
1392	Ulm: comienza la fachada Ulrich d'Ensingen	
1400	Virgen de Krumau (Bohemia) y grupo de *Madonnas*	
1409		Concilio de Pisa
1414-1418		Concilio de Constanza
1415		Muerte de Juan Huss: quemado vivo en Constanza
1416	Los hermanos Limbourg iluminan los libros del Duque de Berry.	

Láminas

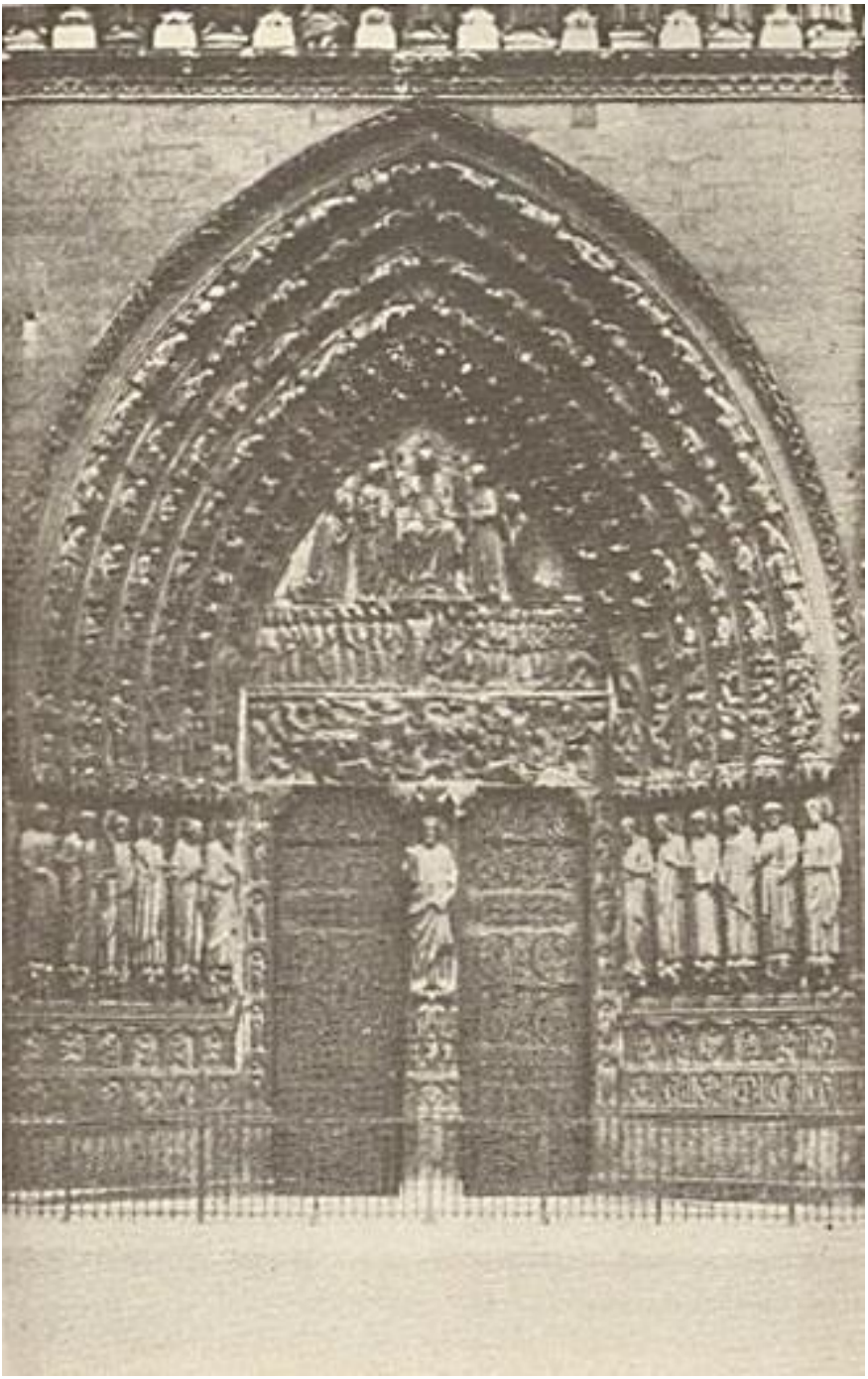
1. Catedral de Reims. Tumba del arquitecto Hugues Libergier (muerto en 1263).

<<



2. Catedral de Autun. Pórtico oeste, hacia 1130.

<<



3. Notre-Dame de París- Pórtico central de la fachada oeste (muy restaurada), iniciada en torno a 1215-1220.

<<

4. Enrique I, rey de Francia, concediendo privilegios al Priorato de Saint-Martin-des-Champs. Miniatura realizada entre 1079 y 1096. Londres, British Museum, Mss, Add. 1162, fol. 4.

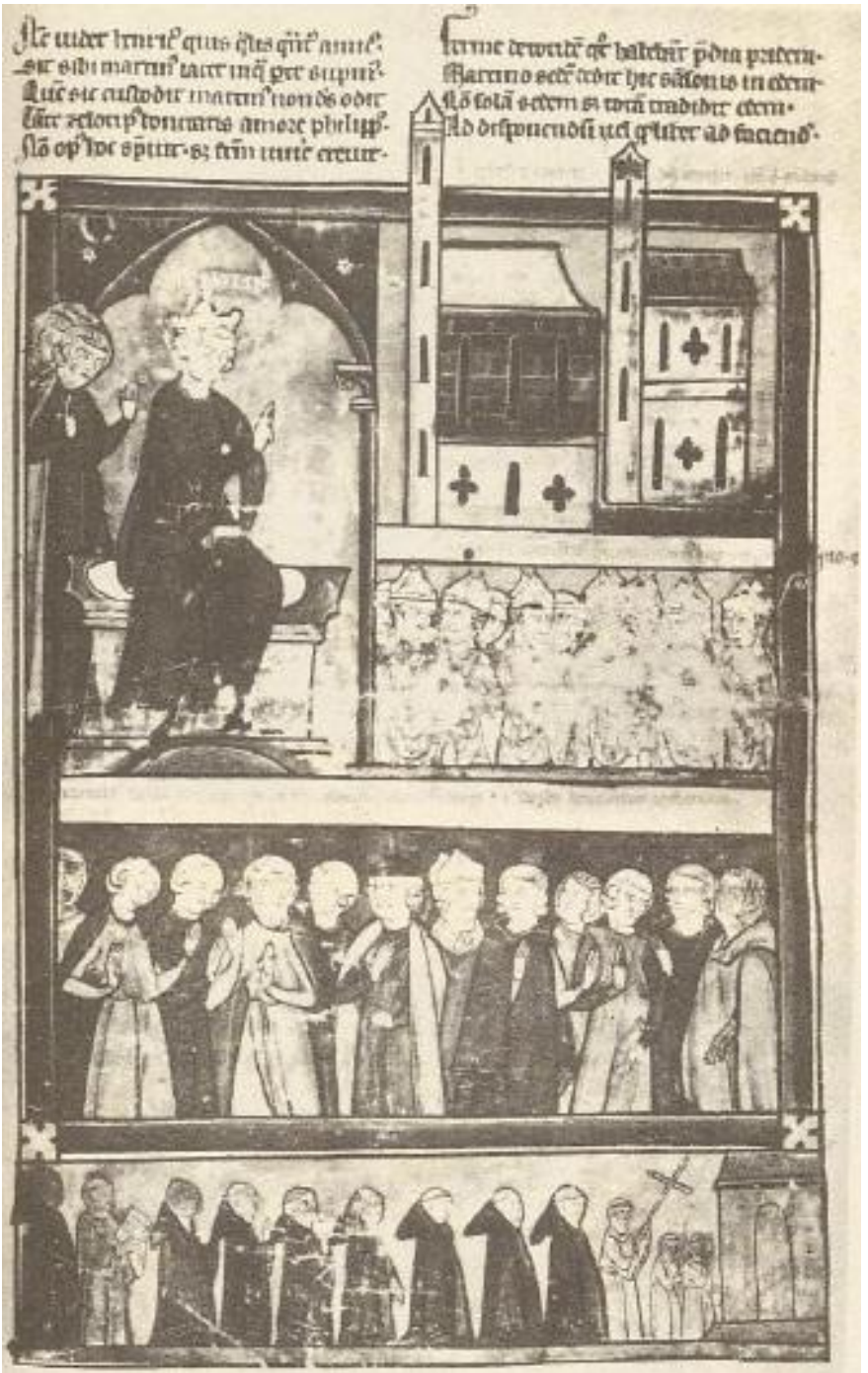
<<

5. Enrique I, rey de Francia, concediendo privilegios al Priorato de Saint-Martin-des-Champs. Miniatura realizada hacia 1250. París, Bibliothèque Nationale, Mss, Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 1.

6. Enrique I, rey de Francia, concediendo privilegios al Priorato de Saint-Martin-des-Champs. Miniatura realizada entre 1079 y 1096. Londres, British Museum, Mss,

Add. 1162, 5 V.

<<



7. Enrique I, rey de Francia, concediendo privilegios al priorato de Saint-Martin-des-Champs. Miniatura realizada hacia 1250. París, Bibliothèque Nationale, Mss, Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 6.

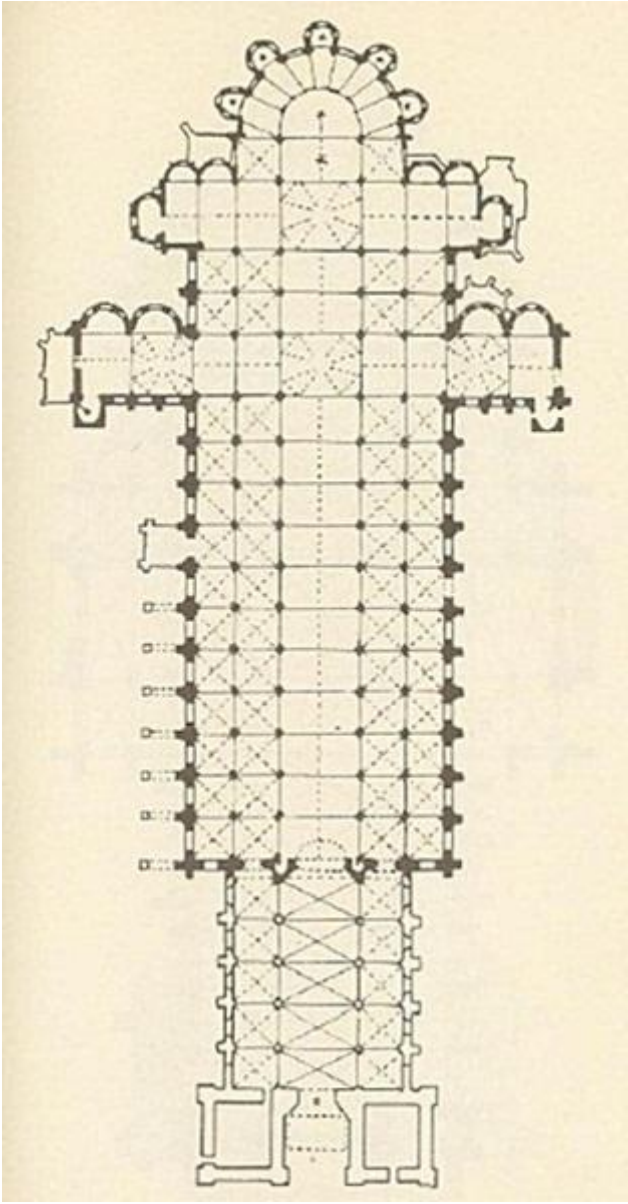
<<

8. Iglesia de Conques.

<<

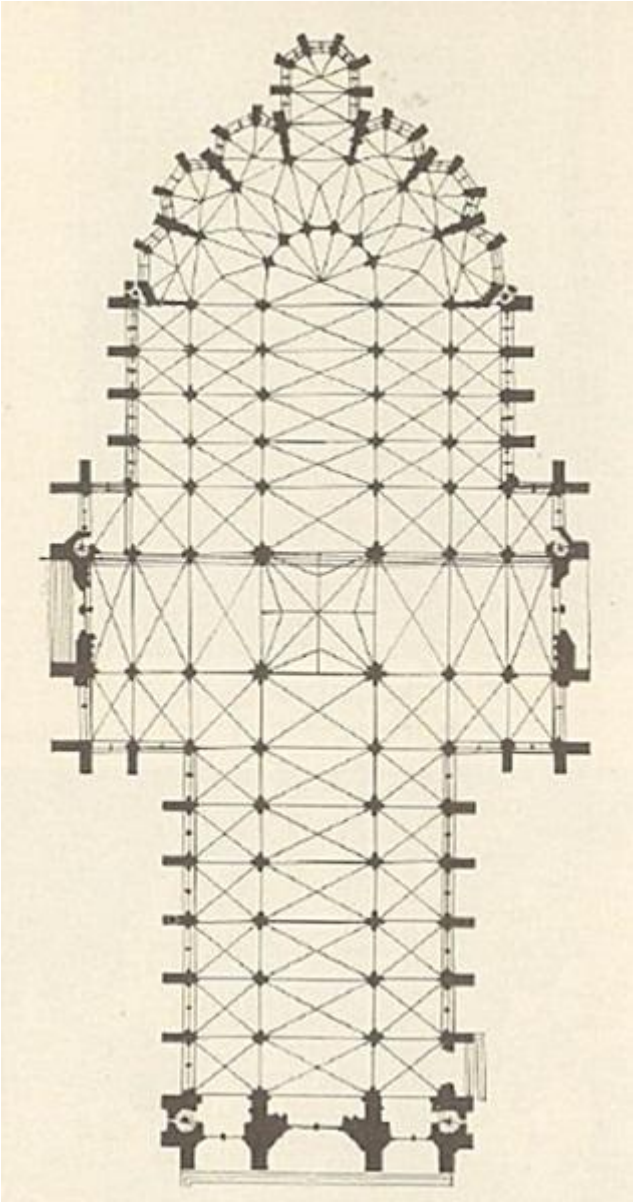
9. Iglesia-nave de Saale (Alemania).

<<



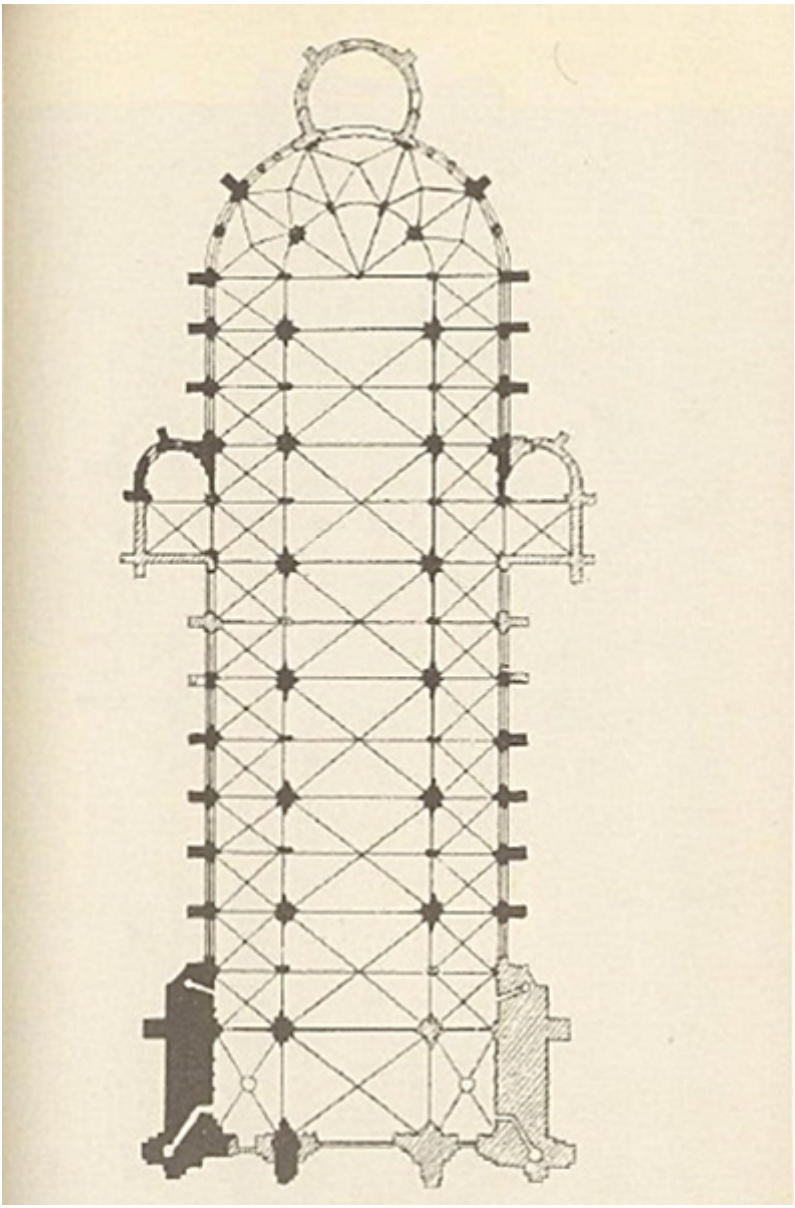
10. Plano de la tercera iglesia abacial de Cluny. Su construcción se inició entre 1088 y 1120; el nártex entre 1120-1150. (Dibujo de P. Baqué).

<<



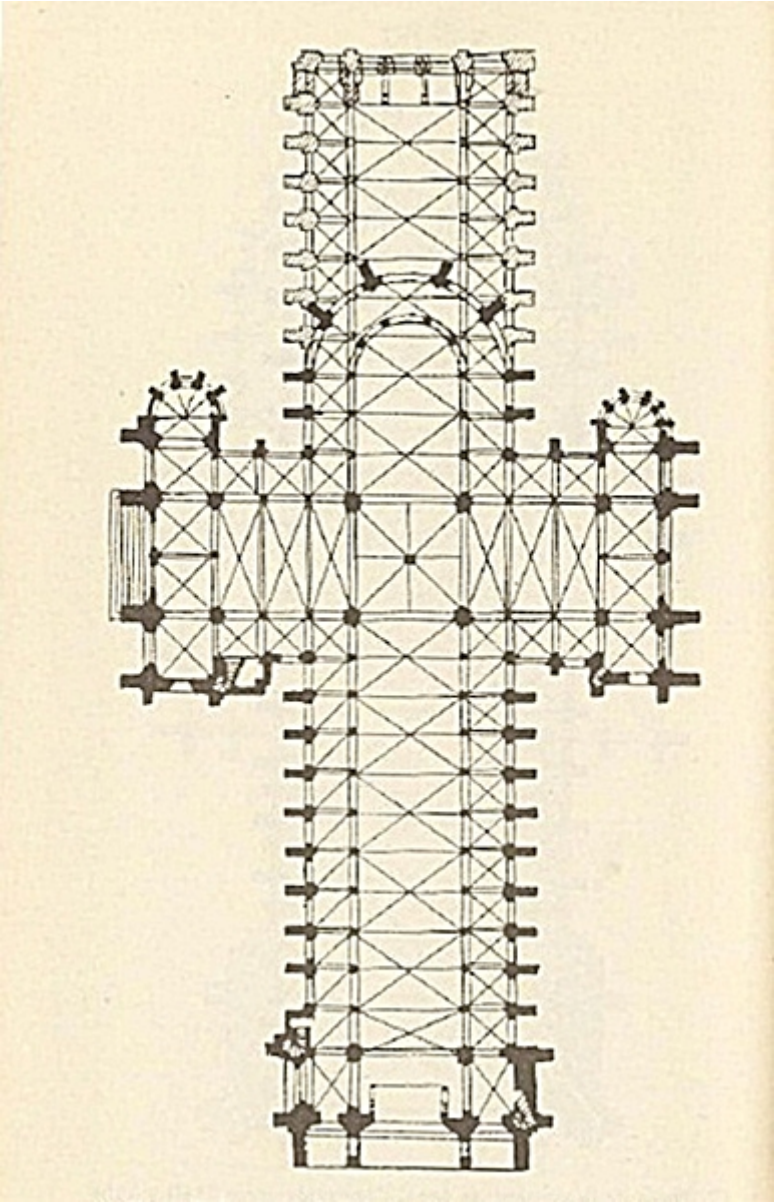
11. Plano de la catedral de Amiens. Su construcción se inició en 1220. (Dibujo de P. Baqué).

<<



12. Plano de la catedral de Sens. Construida entre 1140 y 1168 aproximadamente. (Dibujo de P. Baqué).

<<



13. Plano de la catedral de Laon. Su construcción se inició hacia 1160. (Dibujo de P. Baqué).

<<

14. Iglesia abacial de Lessy (Normandía). Interior de finales del siglo XI.

<<

15. Catedral de Laon. Coro cuya construcción se inició con posterioridad a 1205 siguiendo un plano realizado hacia 1160.

<<

15. Catedral de Laon. Coro cuya construcción se inició con posterioridad a 1205 siguiendo un plano realizado hacia 1160.

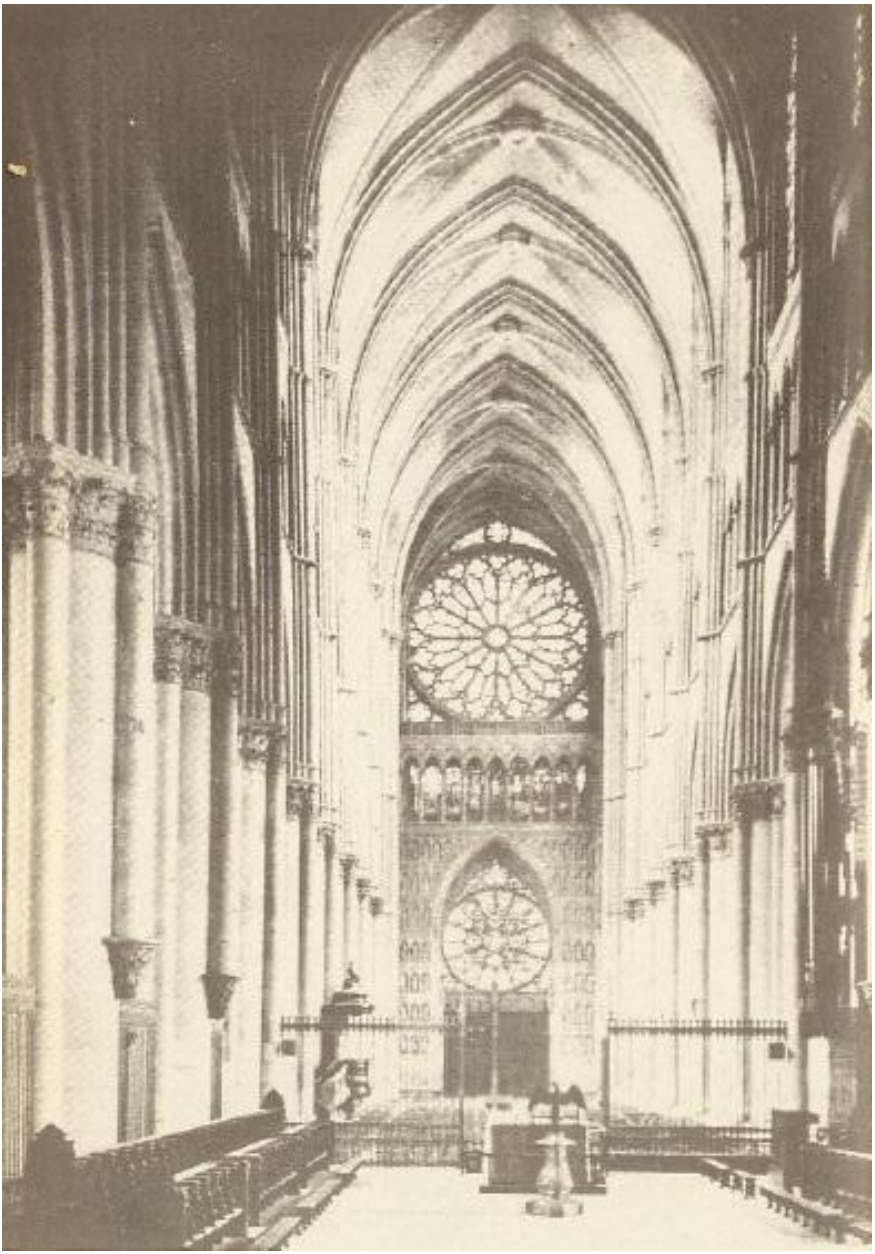
<<

16. Catedral de Chartres. Nave cuya construcción se comenzó poco después de 1194.

<<

16. Catedral de Chartres. Nave cuya construcción se comenzó poco después de 1194.

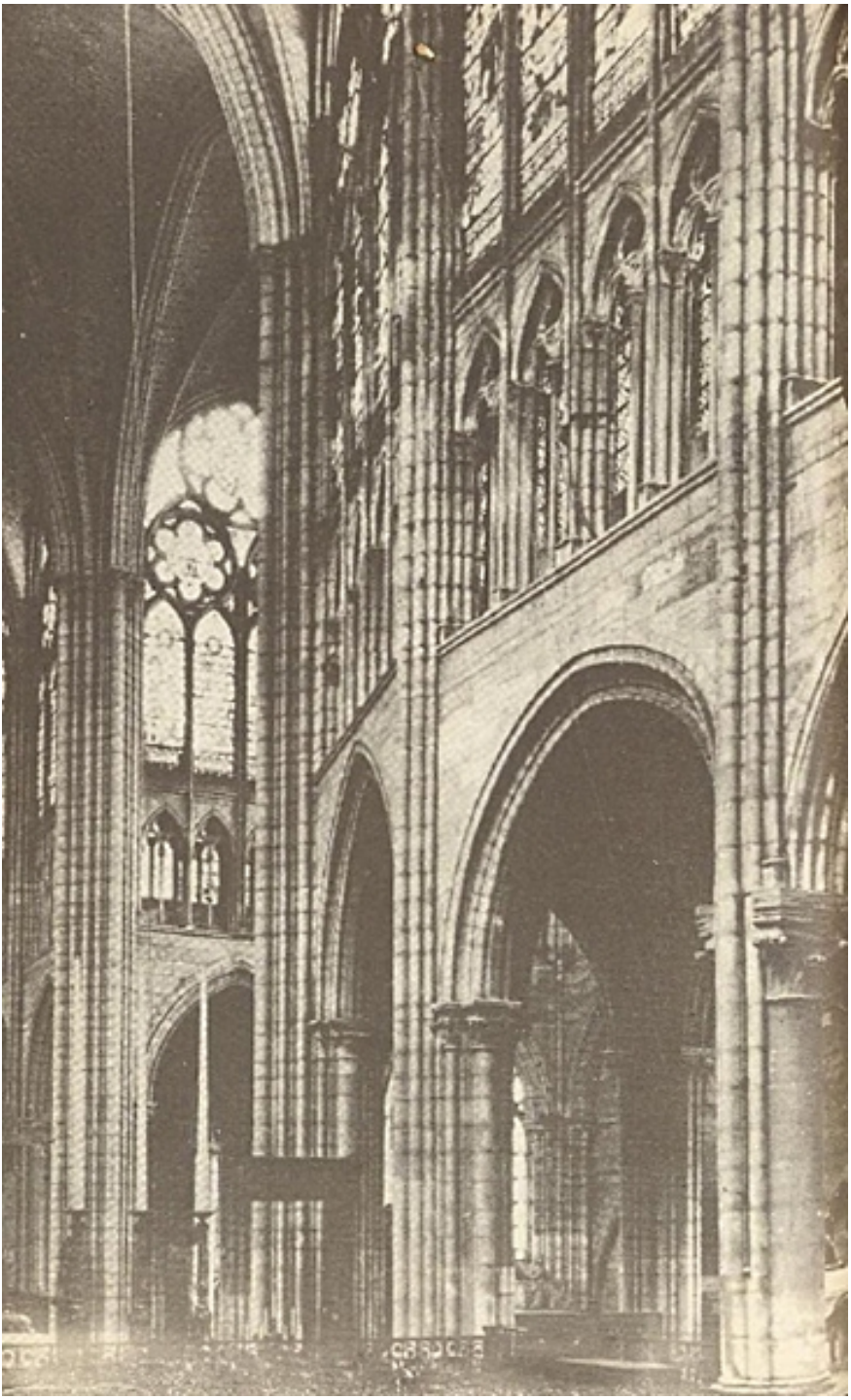
<<



17. Catedral de Reims. Se comenzó a construir en 1211.

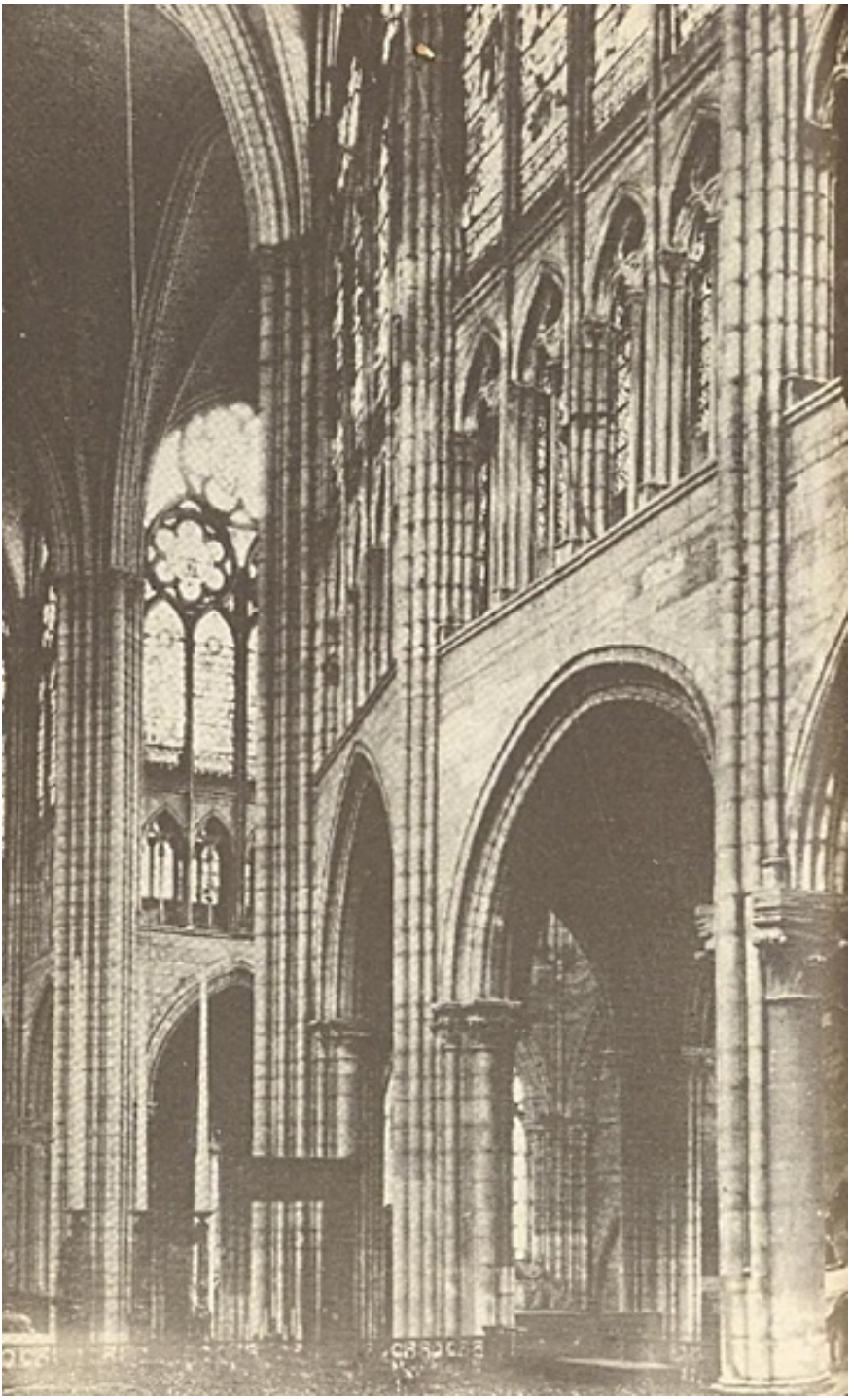
18. Catedral de Amiens. Nave comenzada en 1220.

<<



19. Saint Denis. Nave comenzada en 1231.

<<



19. Saint Denis. Nave comenzada en 1231.

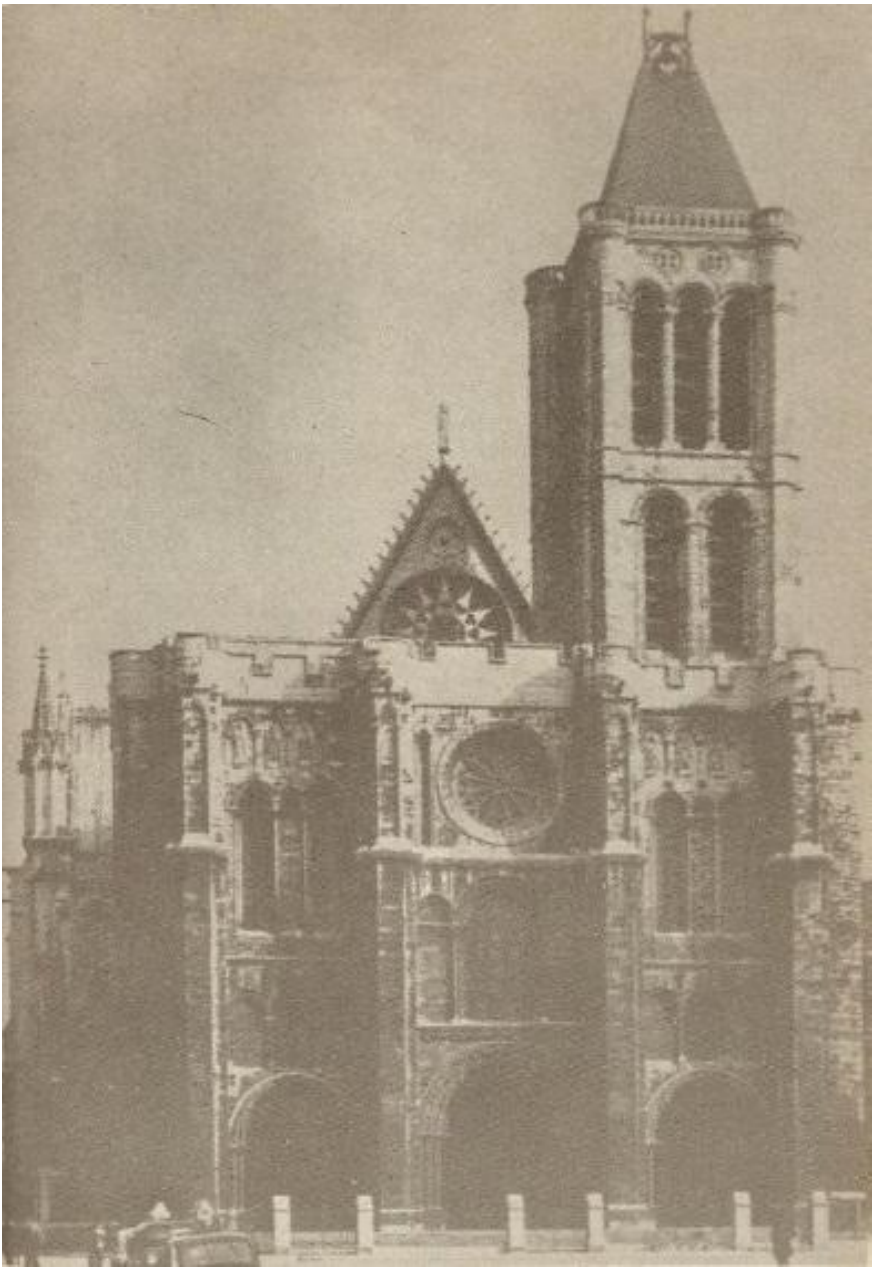
<<

20. Catedral de Chartres. Arbotante de la nave. Plano establecido poco después de 1194. (Dibujo de P. Baqué).

<<

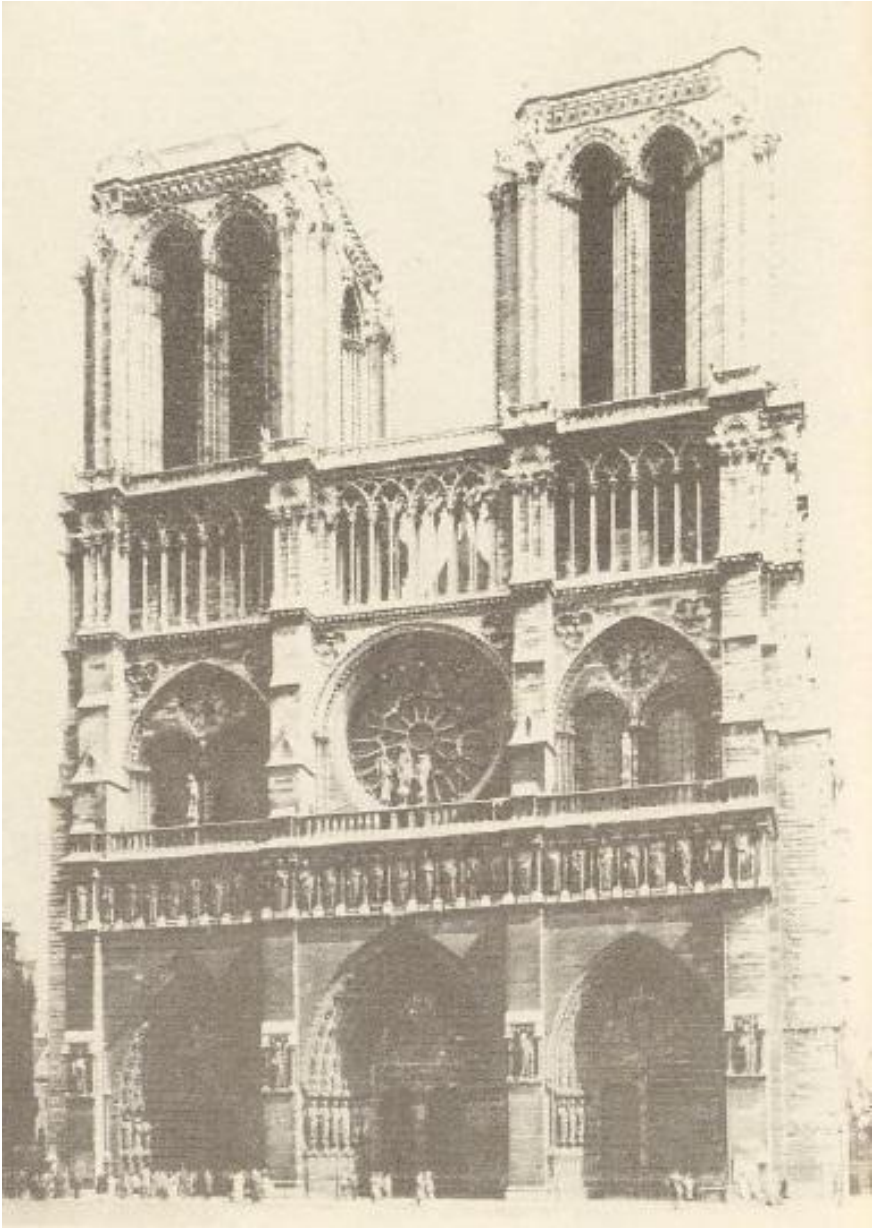
21. Catedral de Reims. Virgen del pórtico situado a la derecha del ala norte del crucero. Imagen de 1211-1212.

<<



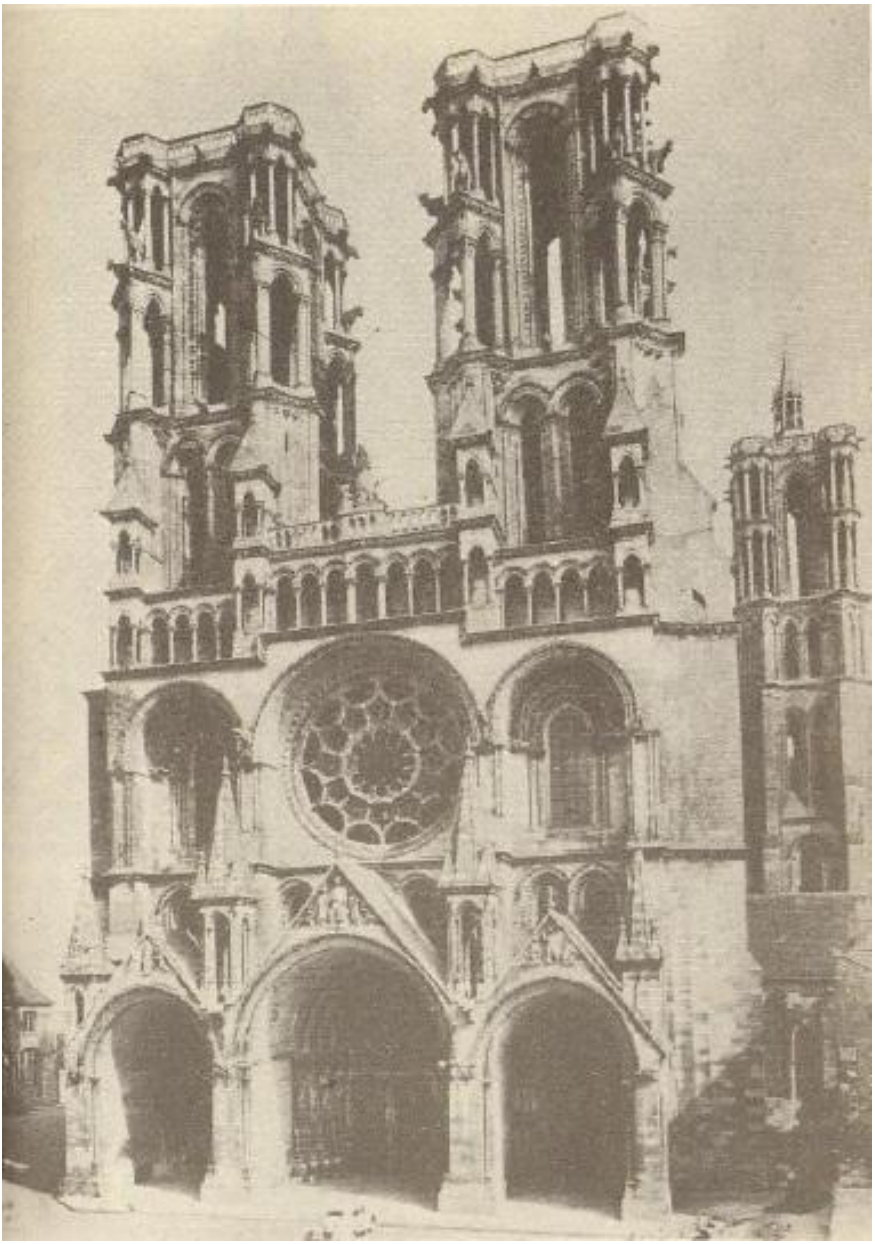
22. Saint Denis. Fachada de 1140.

<<



23. Notre Dame de París. Fachada iniciada poco después de 1200. Las ventanas altas datan de 1220 aproximadamente.

<<



24. Catedral de Laon. Fachada construida a partir de un plano realizado hacia 1160 y comenzada a construir en 1190.

<<

25. Catedral de Amiens. Fachada iniciada en 1220. Las ventanas altas se terminaron de construir hacia 1236 y el relleno del rosetón hacia 1500.

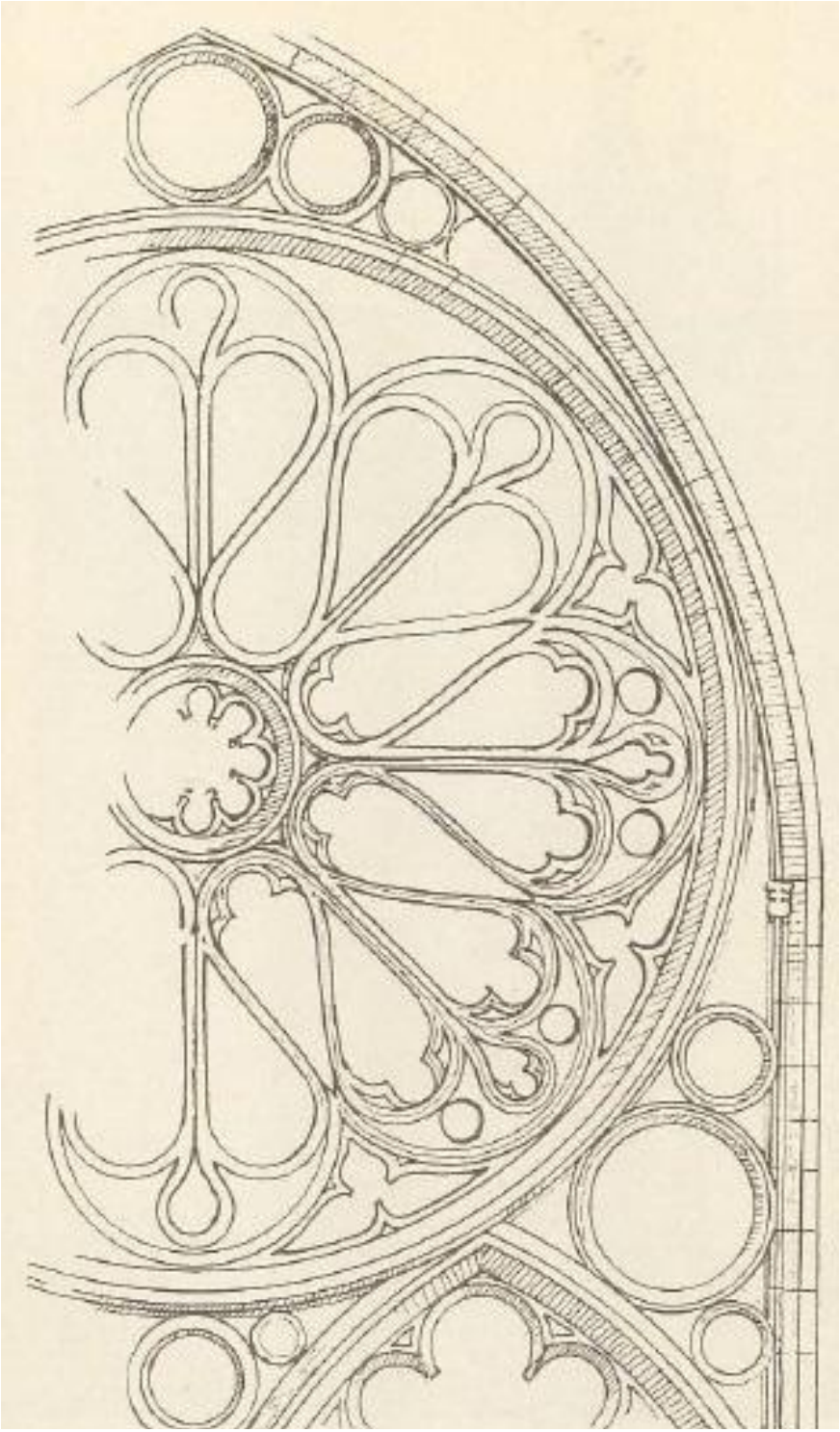
<<

26. Iglesia de Saint Nicaise de Reims (destruida). Fachada oeste construida entre 1230 y 1263 aproximadamente. Rosetón restaurado en torno a 1550. (Grabado de N. de Son, 1625).

<<

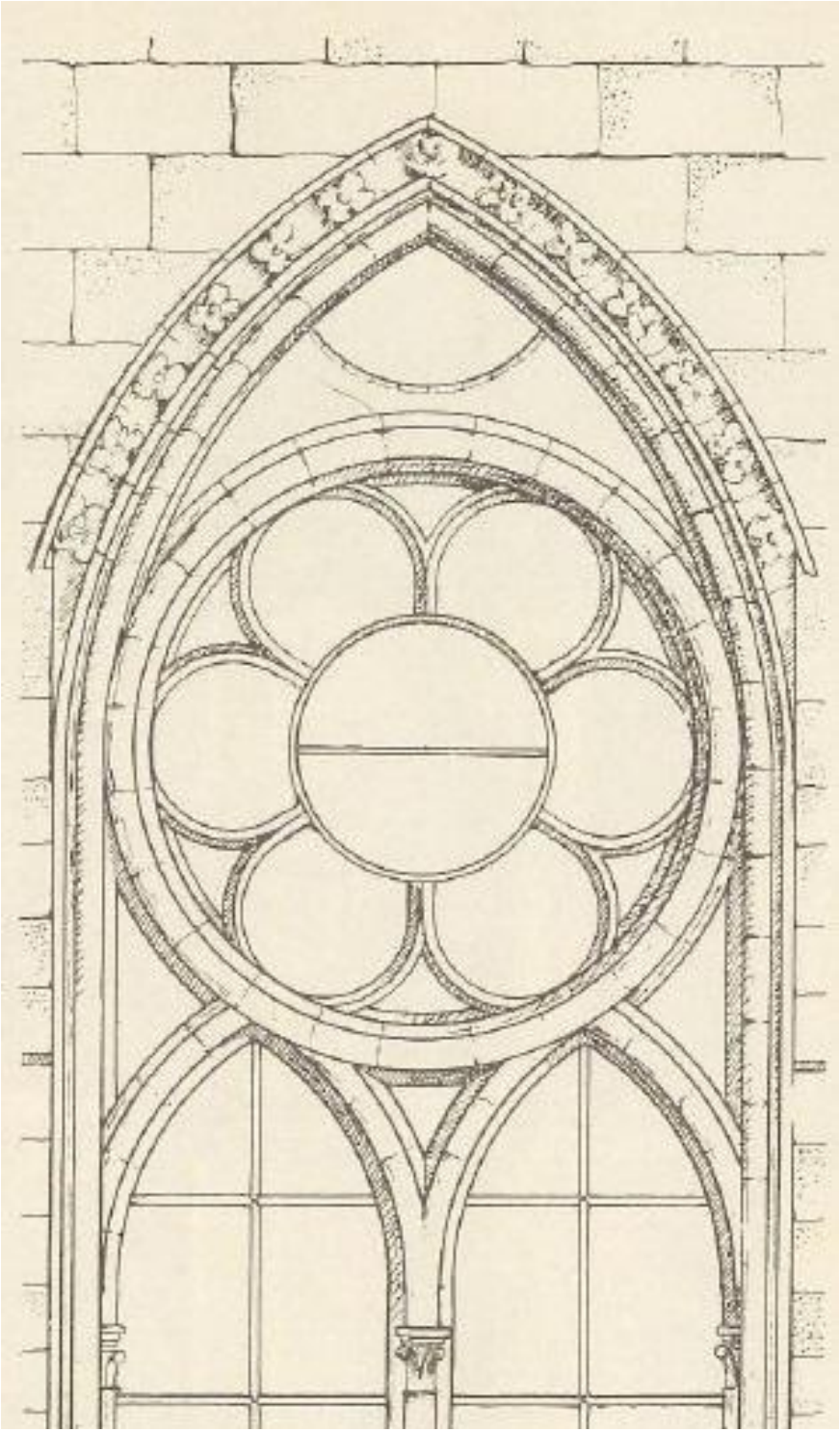
26. Iglesia de Saint Nicaise de Reims (destruida). Fachada oeste construida entre 1230 y 1263 aproximadamente. Rosetón restaurado en torno a 1550. (Grabado de N. de Son, 1625).

<<



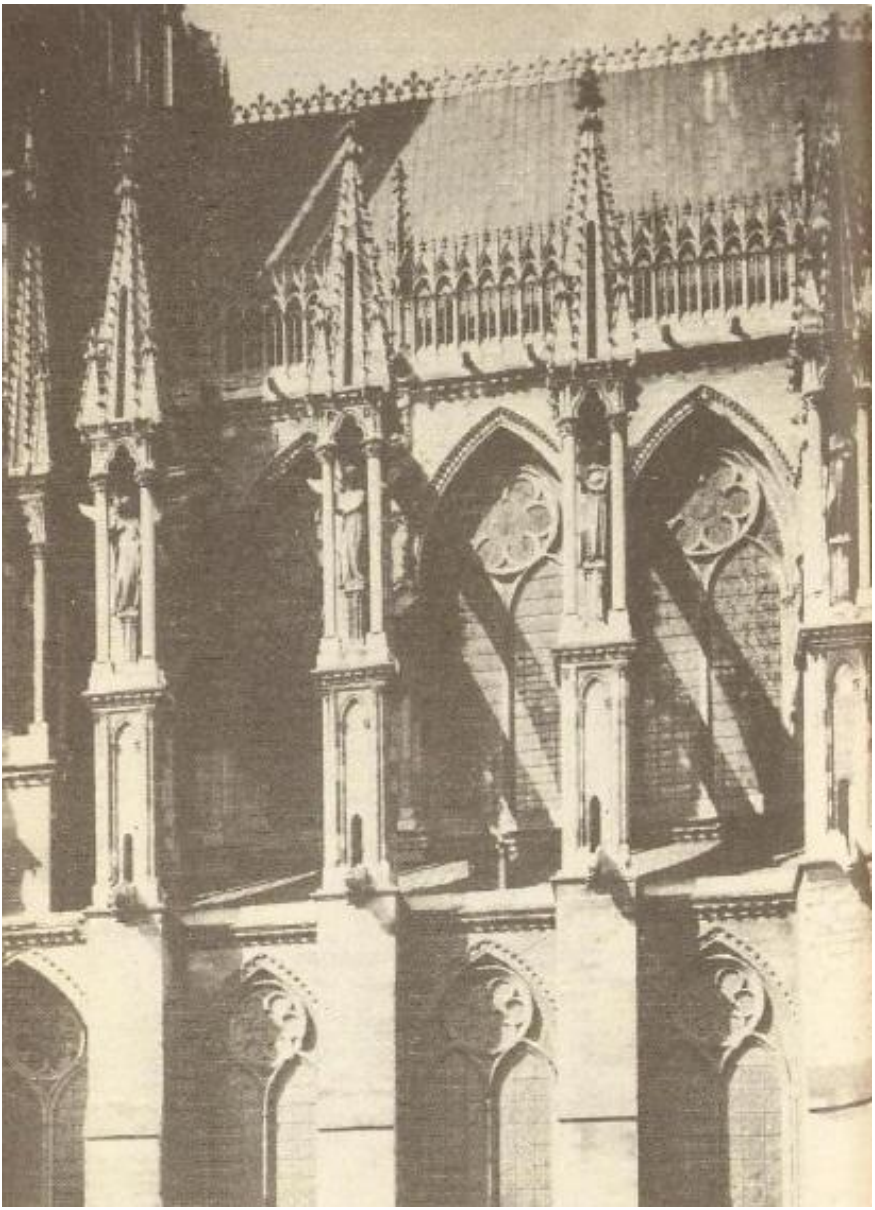
27. Iglesia de Saint Nicaise de Reims (destruida). Rosetón de la fachada oeste. (Dibujo de P. Baqué).

<<



28. Catedral de Reims. Ventana de la nave según un plano realizado en torno a 1211. (Dibujo de P. Baqué).

<<



29. Catedral de Reims. Arbotantes de la nave construidos a partir de un plano de 1211 aproximadamente.

<<

30. Iglesia de la Trinidad de Caen. Triforio de 1110 aproximadamente.

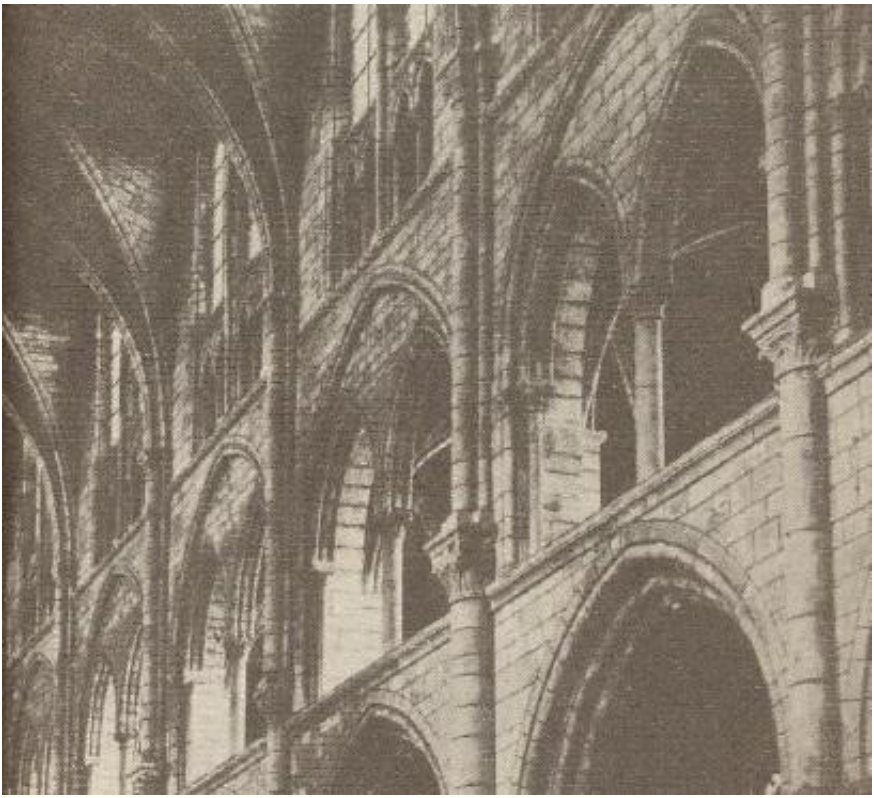
<<

31. Catedral de Sens. Galerías del triforio de 1150 aproximadamente.

<<

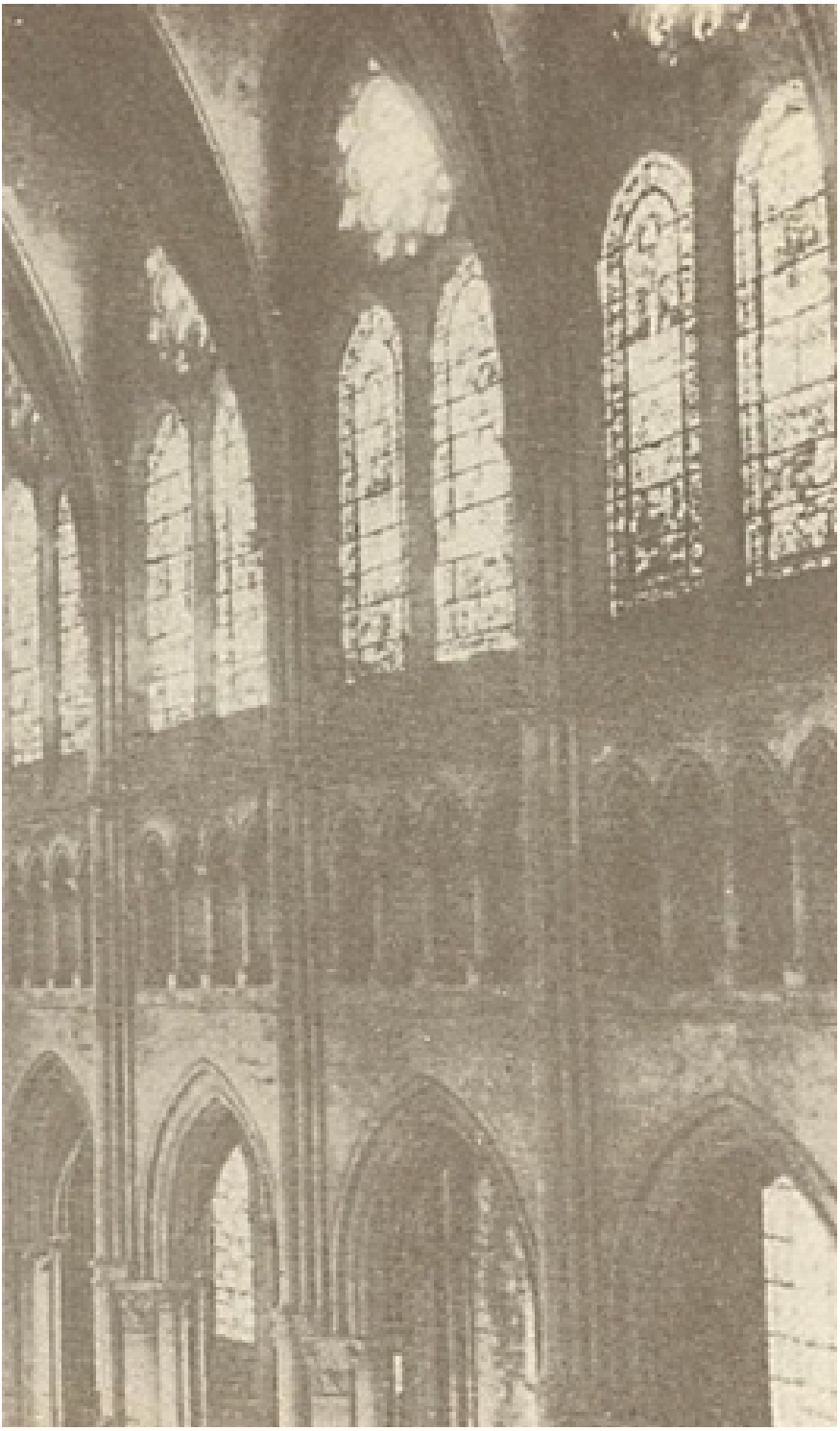
32. Catedral de Noyon. Tribunas y triforio de la nave construido a partir de un plano de 1170, entre 1178 y 1185.

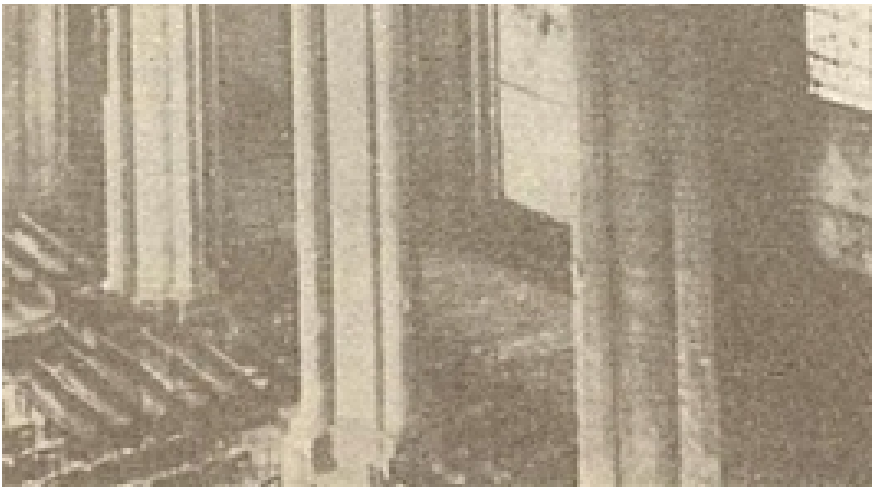
<<



33. Iglesia de Notre-Dame-en-Vaux, en Chalons-sur-Marne. Triforio

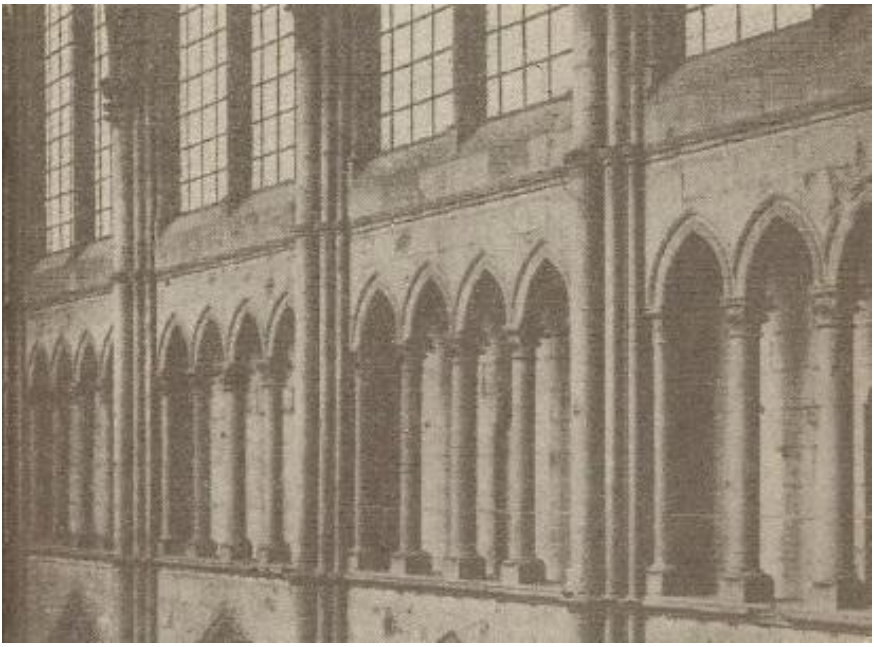
<<





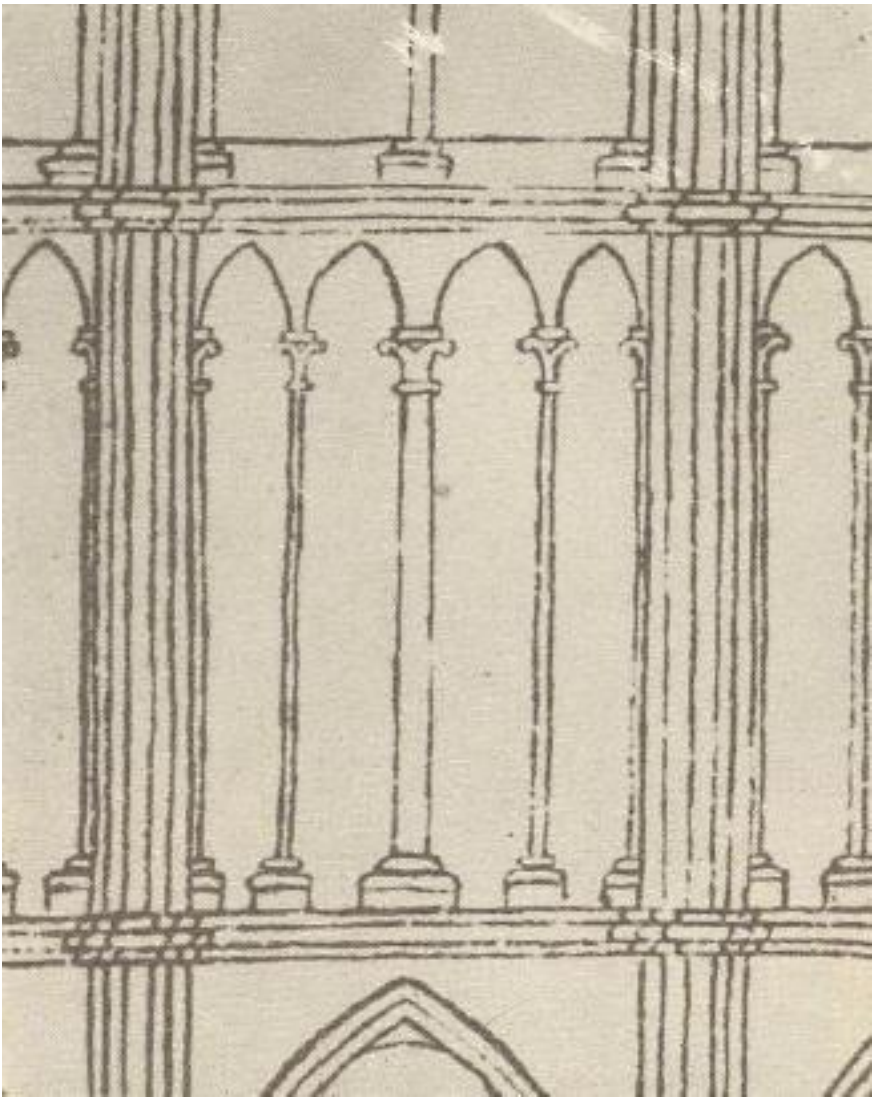
34. Catedral de Chartres. Triforio de la nave construido a partir de un plano de 1194 aproximadamente.

<<



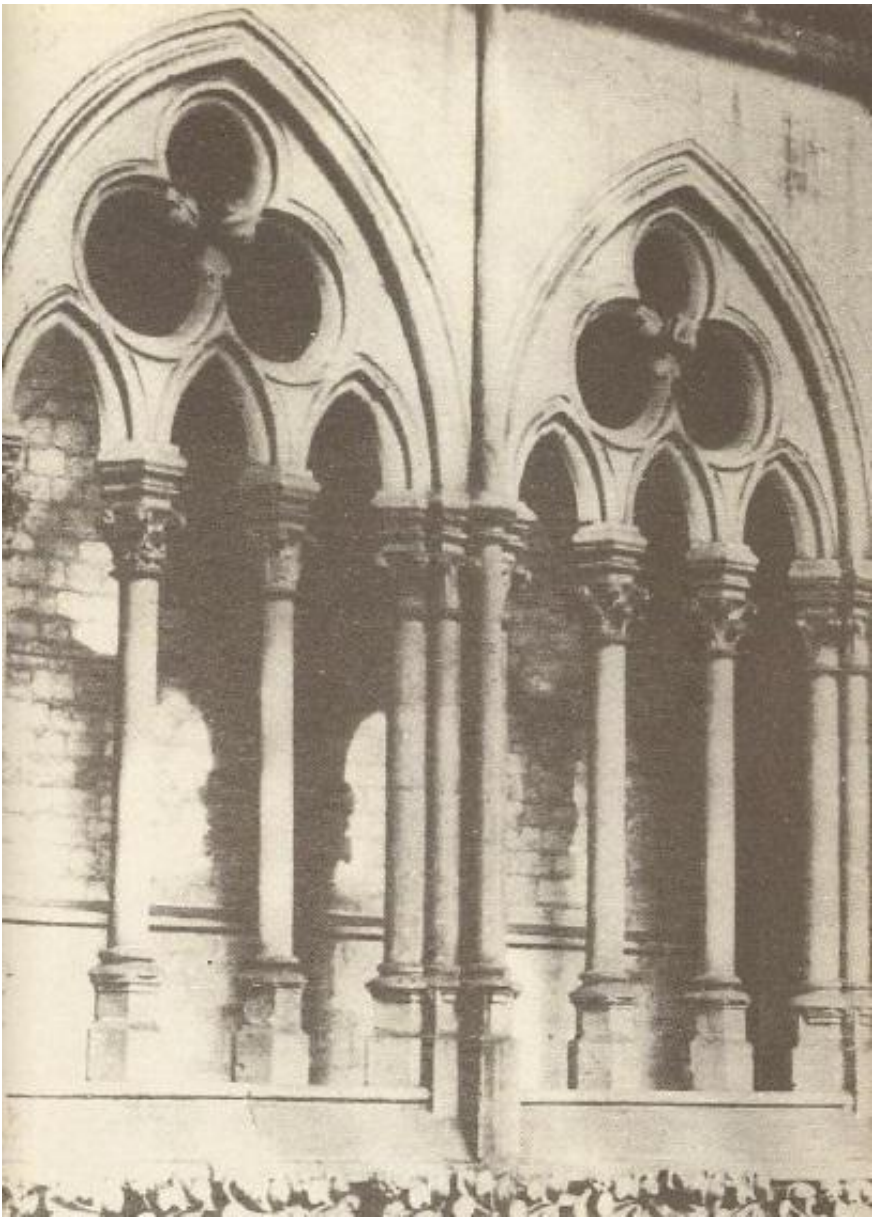
35. Catedral de Reims. Triforio de la nave construido a partir de un plano de 1211 aproximadamente.

<<



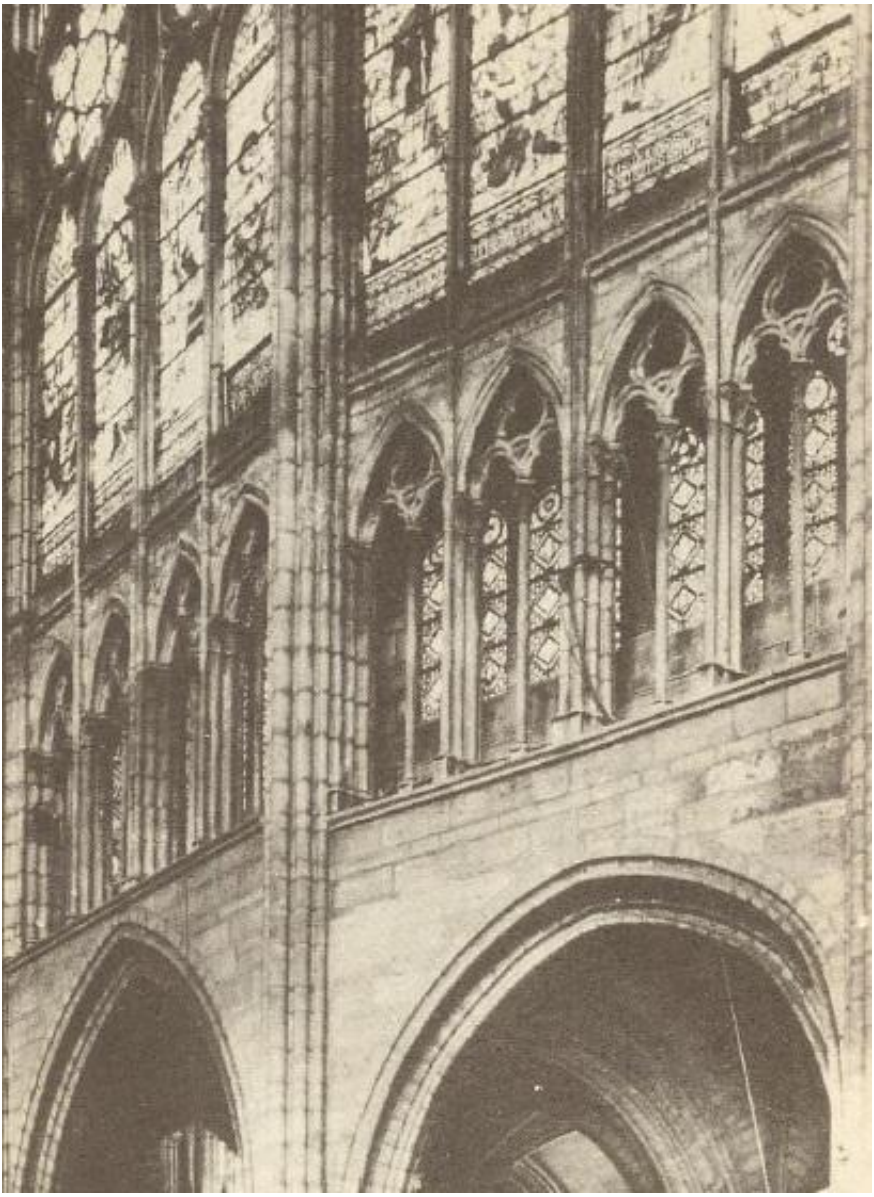
36. Dibujo de Villard de Honnecourt realizado en torno a 1235. Interior de la catedral de Reims. París, Biblithèque Nationale.

<<



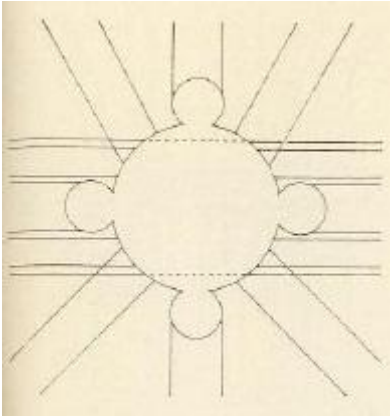
37. Catedral de Amiens. Triforio de la nave construido a partir de un plano de 1220 aproximadamente.

<<



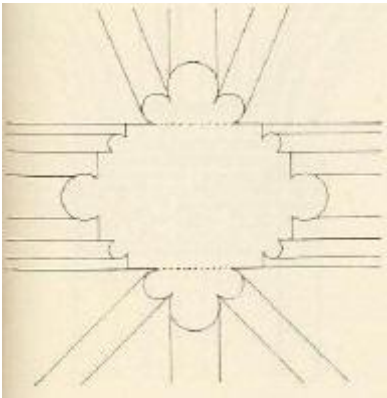
38. Saint-Denis. Triforio de la nave construido a partir de un plano de 1231 aproximadamente.

<<



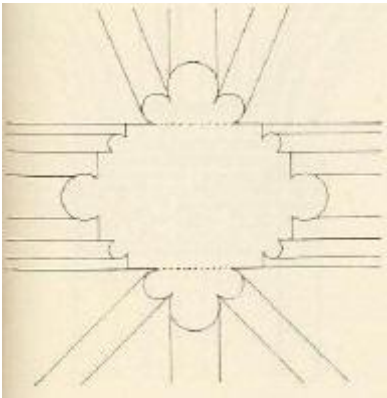
39. Catedral de Amiens. Corte transversal de un pilar.

<<



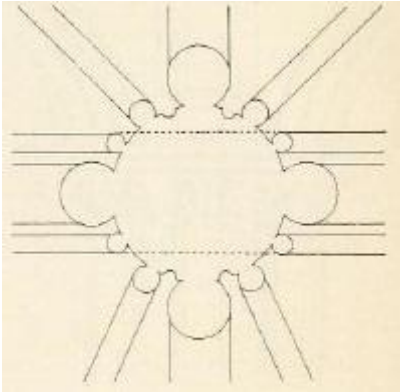
40. Saint-Denis. Corte transversal de un pilar.

<<



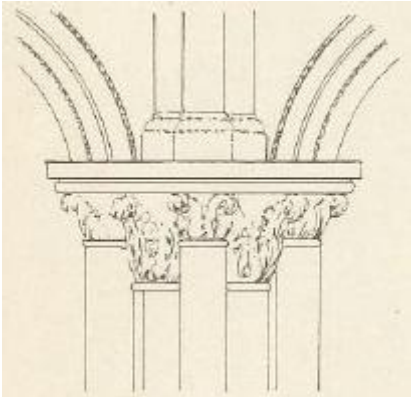
40. Saint-Denis. Corte transversal de un pilar.

<<



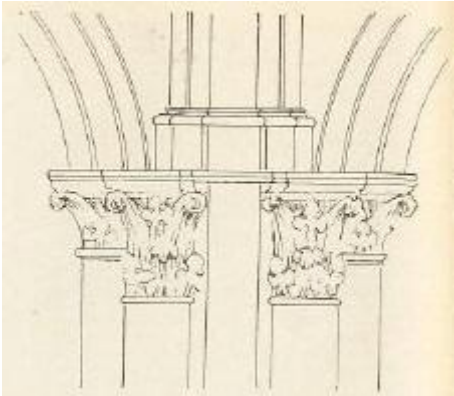
41. Catedral de Colonia. Corte transversal de un pilar.

<<



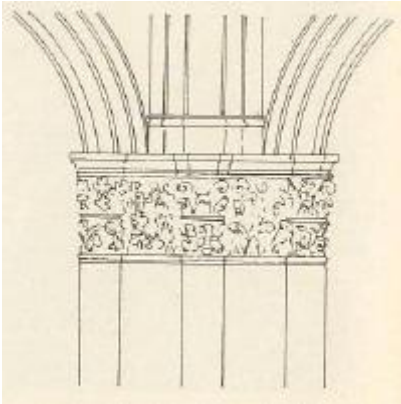
42. Catedral de Canterbury. Capitel.

<<



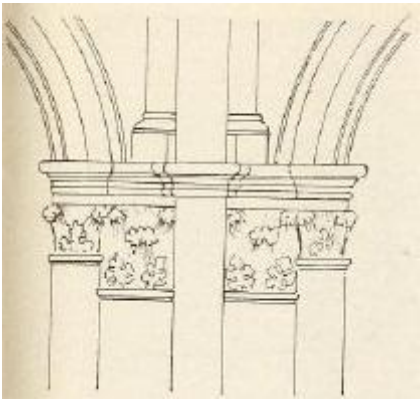
43. Catedral de Chartres. Capitel.

<<



44. Catedral de Reims. Capitel.

<<

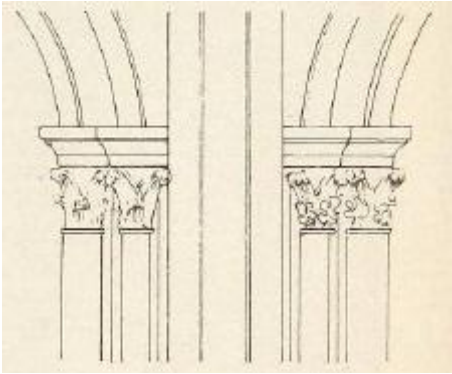


45. Catedral de Amiens. Capitel.

<<

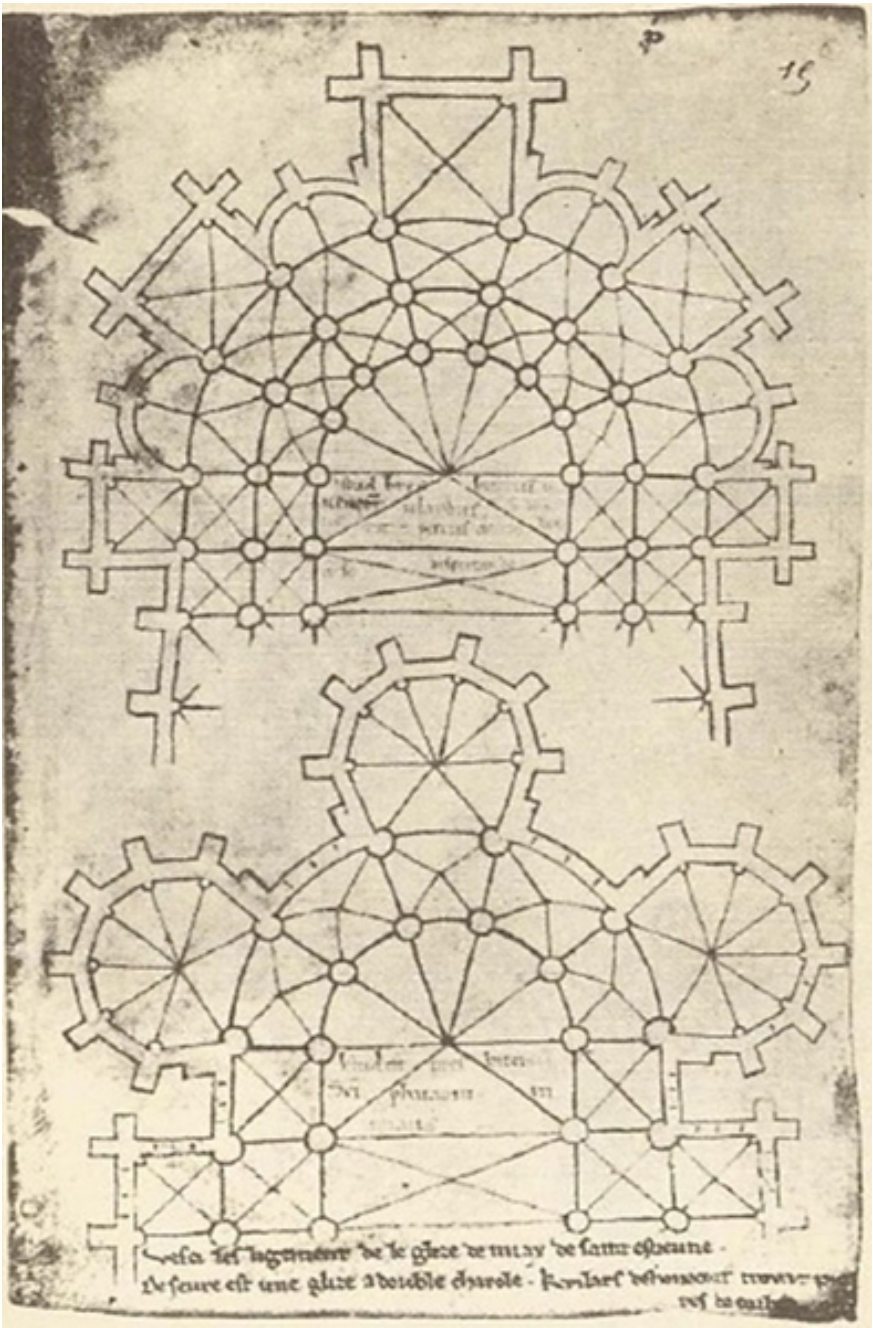
46. Catedral de Beauvais. Capitel.

<<



47. Saint-Denis. Capitel.

<<



48. Plano de un presbiterio de Villard de Honnecourt elaborado tras su discusión con Pierre de Corbie. Dibujo de 1235 aproximadamente. París, Bibliothèque Natio-

nale.

<<

Notas

[*] La presente versión castellana ha sido realizada a partir de la edición original en inglés, publicada por Meridian Book, febrero 1957. Esta edición ha sido contrastada con la versión francesa de Ed. de Minuit, realizada por P. Bourdieu. <<

[1] La historia de este paralelismo en la literatura moderna supondría un estudio aparte. Baste con reenviar a las hermosas páginas de Charles R. MOREY, *Mediaeval Art*, 1942, pp. 155-167. <<

[*] Panofsky distingue tanto para la arquitectura gótica como para la filosofía escolástica tres períodos, *early, high* y *late*, que han sido traducidos como *primitivo, clásico* y *tardío*. Suger (1081-1151) fue abad de la rica e influyente abadía de Saint-Denis a partir de 1122. Administrador hábil, político influyente, amigo de los reyes de Francia, fue también quien ordenó la reconstrucción y decoración de la basílica de la abadía a fin de que la "luminosidad" material de la obra de arte "iluminase" el espíritu de los fieles. Sobre Suger y su obra véase el magnífico estudio del propio E. Panofsky, "Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Arts Treasures", Princeton University Press, Princeton, 1946. (Traducido como *El Abad Suger de Saint-Denis* en *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1979, cap. 3).

Los escritos de Suger y su autobiografía han sido recogidos por A. LECOY DE LA MARCHE, *Oeuvres complètes de Suger*, Societé de l'histoire de France, 1867, (*N. de T.*). <<

[**] Pierre de Montereau conocido también como Pierre de Montreuil (Montreuil 1200-París 1266) fue maestro de obras de la nave y del crucero de la basílica de Saint-Denis (1231), así como de la fachada del crucero sur y de la puerta Roja de Notre-Dame de París. *(N. de T.)*. <<

[2] Cf. W. KOEHLER, "Byzantine Art in the West", Dumbarton Oaks Papers, I, 1941, pp. 85 y ss. <<

[3] Cf. M. DVOARAK, *Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei*, Munich, 1918 (publicado originalmente en *Historische Zeitschrift*, 3.ª serie, XXXIII, passim; E. PANOFSKY, *Deutsche Plasilk des Elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Munich, 1924, pp. 65 y ss. Está claro que las autoridades eclesiásticas habrían tenido dificultades para admitir este nuevo punto de vista aristotélico. Todavía en 1215 la Universidad de París aprobaba una decisión del Sínodo de París de 1210 que condenaba al mismo tiempo la *Metafísica* y las *Naturalia* de Aristóteles (incluso en su forma abreviada) como herejías tan manifiestas como las de David de Dinant y Amalarico de Béne que enseñaban la unidad de Dios y de su creación. En 1231 el Papa Gregorio IX admitía tácitamente la *Metafísica* pero renovaba la prohibición de las *Naturalia* hasta que no fuesen "censuradas y expurgadas de sus errores". Dicho papa nombró incluso una comisión con este fin, pero el tiempo de las medidas de represión había pasado ya. <<

[4] El término *compendium* (originalmente un "tesoro", "una reserva") pasó a significar "un resumen" (*compendia montis*) y, en un sentido más figurado "un breviario" literario (*compendium docendi*). En las resoluciones de 1210 y 1215 (véase nota 3), el término *summa* se utiliza todavía en este sentido: "No legantur libri Aristotelis de metaphysica et naturali historia, nec summa de iisdem". Existe un cierto acuerdo en admitir que el primer ejemplo de una *Summa Theologiae*, en el sentido que actualmente suele tener, es la *Summa* de Robert de Courçon (no publicada

totalmente todavía). Sin embargo, es probable que las *Summae* de Prévostin y de Stephen Langton (también maestros en París) sean 10 o 15 años anteriores a ella. Cf. E. LESNE, *Histoire de la proprieté ecclésiastique en France*, V, Les Ecoles de fin du VIIIe siècle à la fin du XIIe siècle, Lille, 1940, pp. 249-251, 676. <<

[5] Cf. Roberto Grosseteste, Roger Bacon y William Shyreswood. <<

[6] Sobre lo relacionado con Occam véase el libro de R. GUELLUY, *Philosophie et théologie chez Guillaume d'Occam*, Lovaina, 1947. <<

[***] La iglesia-nave es una iglesia con diversas naves de la misma altura que no están directamente iluminadas mediante ventanas altas. Recibe la luz de las ventanas existentes en las naves colaterales. *(N. de T.)* <<

[7] Tomás de AQUINO, *Summa Theologiae*, I-II, q. 49, m. 3, C. <<

[*] Sobre el tránsito de las escuelas monacales a las catedralicias pueden verse las documentadas páginas que dedica E. Durkheim al tema en la *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas* (*L'evolution pedagogique en France*) publicada por Ed. La Piqueta en esta misma colección. *(N. de T.)*. <<

[**] Dos veces al año, por Pascua y Navidad, los maestros escolásticos se enzarzaban en torneos verbales sobre cuestiones entonces en boga que eran presentadas generalmente por sus discípulos. Las *disputationes quodlibetales* se diferenciaban así de las *disputationes ordinariae* las cuales eran mucho más formales y ritualizadas. *(N. del T.)* <<

[8] M. de WULF, *History of Mediaeval Phylosophy*, 3.ª ed. inglesa. Londres, 1938, II, p. 9. <<

[***] Las guildas o gildas eran cofradías o hermandades medievales cuyo fin era la mutua ayuda y protección de los miembros que las formaban. Se desarrollaron especialmente en el N. de Europa y con el tiempo se distinguieron tres tipos: sociales o de

paz, mercantiles y comerciales. Constituyen pues una especie de prefiguración de las *zunft* del S. de Alemania, los *métiers* de Francia, las *arti* de Italia y los *gremios* de España. *(N. de T.)* <<

[9] Sobre el uso proverbial de esta famosa frase (Nicolás de Briart, reimpreso en V. MORTET y P. DESCHAMPS, *Recueil de temes relatifs a l'histoire de l'architecture*, París, 1929, II, p. 290), cf. G. P. en *Romania*, XVIII, 1889, p. 288. <<

[10] Tomás de AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. I, Art. 6, C. <<

[11] *Ibíd.*, q. 89,an. 1. 1, C. <<

[12] *Ibíd.*, q. 1, art. 8, ad 2 "Utitur tamen sacra doctrina etiam ratione humana non quidem ad probandam fidem sed ad manifestandum aliqua quae traduntur in hac doctrina". <<

[13] *Ibíd.*, q. 2, art. 2, C. <<

[14] *Ibíd.*, q. 1, art. 8 C: "Cum enim fides infallibili veritati innitiatur, impossible autem sit de vero demostrari contrarium, manifestum est probationes quae contra fidem inducuntur, non esse demonstrationes, sed solubilia argumenta". Cf. también el pasaje citado en F. UEBERWEG, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, 11.ª ed., Berlín, 1928, II, p. 429. <<

[15] Tomás de AQUINO, *ibíd.*, q. 32, art. I, ad 2 y q. 27, art. I y 3. Como es sabido San Agustín había realizado ya la comparación entre las Tres Personas mediante una *similitudo*, la que existe entre la memoria, la inteligencia y el amor (*De Trinitate*, XV, 4 142, reimpreso en *Patrologia Latina*, vol. 42, col. 1088 y ss.) <<

[16] *Ibíd.* q. 27, art. 1, ad 3 y passim, por ejemplo, q. 15, art. 3, ad. 4. <<

[17] Esta definición general no es aplicable plenamente a un pensador como San Buenaventura; del mismo modo una definición general del estilo gótico clásico no es perfectamente aplicable a un monumento como la catedral de Bourges. En los dos casos encontramos enormes excepciones: tradiciones y tendencias anteriores, esencialmente escolásticas (o, respectiva-

mente, antigóticas) se manifiestan en el interior del estilo de la escolástica clásica o, respectivamente, del gótico clásico. Del mismo modo que un misticismo agustiniano (tal como había sido cultivado en el siglo XII) sobrevivió en San Buenaventura, también la concepción, propia de los primeros años del cristianismo, de una basílica totalmente o casi totalmente desprovista de crucero (como la catedral de Sens, la nave de Saint-Denis de Suger, Mantes y Notre-Dame de París) pervivió en la catedral de Bourges (cf. S. McK. CROSBY, "New Excavations in the Abbey Church of Saint-Denis", *Gazette des Beaux-Arts*, 6.ª serie, XXVI, 1944, pp. 115 y ss.). Es significativo que tanto la filosofía de San Buenaventura como la catedral de Bourges (que merecía el nombre de catedral agustiniana) hayan quedado sin continuadores al menos en algunos de sus aspectos más significativos: hasta los propios franciscanos, pese a ser muy críticos respecto al tomismo, no han podido permanecer fieles al anti-aristotelismo de San Buenaventura; de modo similar los arquitectos que no suscribían los ideales de Reims y de Amiens no han podido aceptar el apego del maestro de Bourges a las bóvedas sexpartitas. <<

[18] Cf., por ejemplo, A. DEMPF, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung; eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa*, Munich y Berlín, 1925. <<

[19] BUENAVENTURA. *In lib. III Sent.*, dist. 9, art. 1, q. 2. Sobre la crítica de Bacon a estos procedimientos retóricos véase más adelante p. 65. <<

[20] Cfr. más adelante pp. 65 y ss. <<

[21] Tomás de AQUINO, *ibíd.*, prólogo. <<

[22] Alejandro de HALES, aparentemente el primero que introdujo esta elaborada articulación, divide las partes en *membra* y *articuli*: Tomás de Aquino en la *Summa Theologiae* divide las partes en *quaestiones* y *articuli*.

Los comentarios a las sentencias dividen en general las *partes* en *distinctiones*, y éstas a su vez en *quaestiones* y *articuli*. <<

[23] En una obra maestra del bien hablar escolástico, la Collatio, que en honor a Carlos IV matiza el papa Clemente VI (R. SALOMON, M. G. H., *Lege*, IV, pp. 143 y ss.) el rey Carlos es comparado con Salomón en los puntos siguientes, *Comparatur, Collocatur, Approbatur, Sublimatur*. Cada punto se subdivide del siguiente modo:

A. *Comparatur*. Salomón

I. in aliquibus *profecit*:

a. in latriae magnitudine;

b. in prudentiae certitudine;

c. in iustitiae rectitudine;

d. in clementiae dulcedine.

II. in aliquibus *excessit*:

a. in sapientiae limpitudine;

b. in abundantiae plenitudine;

c. in facundiae amplitudine;

d. in quietae vitae pulchritudine.

III. in aliquibus *defecit*:

a. in luxuriae turpitudine;

b. in persiverantiae longitudine;

c. in idolatriae multitudine;

d. in rei bellicae fortitudine, etc.

El tratado mitográfico de Ridewall ha sido editado por H. Liebeschutz, *Fulgentius Metaforalis* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig y Berlín, 1926); para la sistematización escolástica de las *Metamorfosis* de Ovidio (*naturalis, spiritualis, magica, moralis, et de re animata in rem inanimatam, de re inanimata in rem inanimatam, de re inanimata in rem animatam, de re animata*

in rem animatam), cf. F. GHISALBERTI, "Mediaeval Biographies of Ovid", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946. pp. 10 y ss., y sobre todo p. 42. <<

[24] Los primeros manuscritos, ediciones y comentarios prueban una perfecta consciencia hasta el punto que la primera Cántica comienza en realidad con el Canto 2 (de tal forma que dicha Cántica comprendería 33 cantos al igual que las otras). En el manuscrito Trivulziana de 1337 (L. Rocca, ed., Milán, 1921) así como en los incunables y en la edición de Venecia de Wendelin de Speyer, encontramos: "Comincia il canto primo de la prima parte nelaquale fae *proemio a tutta l'opera*" y "canto secondo de la prima parte nelaquale fae *proemio ala prima canticha solamente* cio è ala prima parte di questo libro solamente". Cf. el comentario de Jacopo della Lana (reeditado en 1866 en la edición de la *Divine Comèdie* de L. Scarabelli, pp. 107 y 118): "In questi due primieri Capitoli… fa proemio e mostra sua disposizioni… Qui (scil, in Canto 2), segue suo poema pregando la sciencia che lo aiuti a trattare tale poetria, sicome e usanza delli poeti in li principii delli suoi trattati, e li oratori in li principii della sue arenghe". <<

[25] T. E. MOMMSEN (Intr.), *Petrarch, Sonnets and Songs*, Nueva York, 1946, p. XXVII. <<

[26] R. ARNHEIM, "Gestalt and Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1943, pp. 71 y ss.; idem "Perceptual Abstraction and Art", *Psychological Review*, LIV, 1947, pp. 66 y ss., y sobre todo p. 79. <<

[27] Tomás de AQUINO. *Summa Theologiae*, I, q. 5, m. 4, ad I. <<

[28] París, Biblioteca Nacional, Nouv. Acq. 1359 y Londres, Brit. Mus. Add. 11662 (Cf. M. PROU, *"Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle", Revue de l'Art Chrétien*, XXIII, 1890, p. 122 y ss.); ver también M. SCHILD-BUNIM, *Space in Mediaeval Painting*, Nueva York, 1940, p. 115. <<

[29] Excepciones: Fécamp (después de 1168) que no tiene más que pilares compuestos; el tramo oriental de Saint-Leu d'Esserent (1190 aproximadamente) que tiene un sistema de alternancia: Saint-Yved de Braine (después de 1200) que tiene pilares compuestos en el presbiterio; Longpont que tiene pilares monocilíndricos. <<

[30] Las experiencias del séptimo y del noveno par de pilares de la nave de la catedral de Laon no tuvieron un efecto perceptible en la evolución ulterior; y los pilares de Soissons, cilíndricos con una sola columnita frente a la nave, no son, a mi juicio, más que una reducción del pilar *cantonné* completo con cuatro columnitas en los cuatro lados. Este tipo, superficialmente imitado en Notre-Dame de París (segundo par de pilares a partir del oeste) es sobre todo importante por la influencia que ha ejercido sobre las estructuras provinciales edificadas después de mitad del siglo XIII (cf. nota 60) y sobre los soportes del ábside —y solamente del ábside— de las catedrales de Reims y de Beauvais. Sobre la evolución del pilar *cantonné* hablaremos más adelante. <<

[31] Algunos historiadores de la arquitectura se inclinan a situar en Reims y Amiens (nave) el apogeo de la arquitectura gótica, y a considerar la eliminación radical del muro en la nave de Saint-Denis, la Sainte-Chapelle, Saint-Nicaise de Reims o Saint-Urbain de Troyes como el comienzo de una desintegración o de una decadencia ("Gótico resplandeciente" —rayonnant— opuesto a "Gótico clásico"). Esta es evidentemente una cuestión de definición (cf. P. FRANKL, "A French Gothic Cathedral: Amiens", Art in América, XXXV, 1947, pp. 294 y ss.). Parece sin embargo que el estilo gótico, referido a sus propias nomas de perfección, no llega a su cenit más que cuando el muro se ve reducido al límite de posibilidades técnicas al mismo tiempo que se alcanza un máximo de "inferabilidad". Sospecho que incluso el punto de vista arriba mencionado descansa en un fun-

damento puramente verbal ya que la expresión "Gótico clásico" sugiere automáticamente las nomas plásticas de Griegos y Romanos pero no la "clasicidad" puramente gótica. De hecho los propios maestros de Amiens adoptaron solícitamente el triforio acristalado de Saint Denis desde que tuvieron conocimiento de su existencia (crucero y presbiterio). <<

[32] La interpretación de Viollet-le-Duc ha sido desarrollada al máximo en L. LEMAIRE, "La logique du style gothique", *Revue néoscolastique*, XVII, 1910, pp. 234 y ss. <<

[33] P. ABRAHAM, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, París, 1935 (cf. la discusión en el *Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1935, II). <<

[34] E. GALL, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlín, 1915; Idem, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig, I, 1925. Cf. también P. FRANKL, Meinungen über Wesen und Herkunft der Gotik, en Walter Timmling ed., *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, Kleine Literaturführer, Leipzig, 1923, T. VI, p. 21. La literatura relativa a la controversia de Pol Abraham aparece citada en G. KUBLER, "A Late Gotihc Computation of Rib Vault Thrusts", *Gazette des Beaux-Arts*, 6.ª serie, XXVI, 1944, pp. 135 y ss. Conviene asimismo ver: Pol ABRAHAM, "Archéologie et résistance des matériaux", *La Construction Moderne*, L., 1934-1935, pp. 788 y ss. (artículo del que me ha informado amablemente el profesor M. Schapiro). <<

[35] *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures* (E. Panofsky, ed.), Princeton, 1946, p. 108); respecto a la corrección importante de *veluti* por *voluti*, véase E. PANOFSKY, "Postlogium Sugerianum", *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 119. <<

[36] Cf. G. KUBLER, op. c. <<

[37] Cf. E. BRUNET, "La restauration de la cathédrale de Soissons", *Bulletin Monumental*, LXXXVII, 1928, pp. 65 y ss. <<

[38] Cf. H. MASSON, "Le rationalisme dans l'architecture du Moyen Age", *Bulletin Monumental*, XCIV, 1935, pp. 29 y ss. <<

[39] Véase, por ejemplo, el tratado rigurosamente analizado por KUBLER, op. c., o las violentas y justificadas objeciones del experto francés Mignot a la exagerada teoría de sus colegas milaneses para quienes "archi spiguti non dant impulzam contrafortibus" (cf. J. S. ACKERMAN, "Ars Sine Scientia Nihil Est, Ghotic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 84 y ss.). Como muestran los textos de Milán (reimpresos en ACKERMAN, op. c., pp. 108 y ss.) los términos contrafuerte y arbotante (*archi butanti*) eran de uso corriente incluso en latín y en italiano hacia finales del siglo XIV y se utilizaban en sentido figurado desde el XV y el XVI (*Dictionnaire historique de la langue française publié par l'Académie française*, París, 1888, III, pp. 575 y ss.; E. LITTRE, *Dictionnarie de la langue française*, París, 1863, I, p. 185; LA CURNE DE LA PALAYE, *Dictionnaire historique de l'ancienne langue française*, París y Niort, 1877, IV, p. 227). El término "bouterec" (F. GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, París 1901, p. 62) debe haber sido utilizado antes de 1388, fecha en la que "buttress" aparece en inglés, y "estribo" es constantemente utilizado en el tratado analizado por Kubler, op. c. <<

[40] Al ser superflua la fila superior de arbotantes desde el punto de vista de la estabilidad de la bóveda, con frecuencia ha sido considerada como la expresión de una pura y simple "timidez" (J. GAUDET, *Eléments de théorie d'architecture*, París, s. a., III, p. 188). K. J. CONANT ha propuesto considerarla como una defensa contra la presión del viento ("Observation on the Vaulting Problems of the Period 1088-1211", *Gazette des Beaux-Arts*, 6.ª serie, XXVI, 1944, pp. 127 y ss. <<

[41] Véase E. GALL, op. c., sobre todo *Die Gotische Baukunst*, pp. 31 y ss. <<

[42] Véase J. GAUDET, op. c., pp. 200 y ss., fig. 1076. <<

[43] V. VASARI, *Le vite del piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. Segunda parte, Proemio: "Perchè nelle colonne non osservarono (los maestros góticos) quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor melglio". Cuando observa que la escala de los miembros de un edificio gótico no está determinada por consideraciones antropomórficas y que sus proporciones pueden cambiar en el interior de un mismo edificio, Vasari —cuya perspicacia se ve agudizada por la hostilidad— designa un principio fundamental en razón del cual la arquitectura gótica se distingue tanto de la arquitectura clásica como de la arquitectura del Renacimiento y del Barroco. Cf. C. NEUMANN, "Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im jahr 1504; zur Geschichte des Mastabproblems", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, pp. I y ss. Y también E. PANOFSKY, *"Das erste Blatt aus dem Libro Giogio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italianischen Renaissance": Städeljahrbuch*, VI, 1929, pp. 4 y ss. y sobre todo pp. 42 y ss. <<

[44] Véase S. McK. CROSBY, op. c., respecto a Bourges, véase la nota 17. <<

[45] Hasta hace muy poco tiempo se creía que Tournai (hacia 1100) constituía el primer ejemplo de una organización con cuatro pisos. Han sido descubiertos en Tewkesbury (fundada en 1087) y Pershore (fundada entre 1090 y 1100) dos casos ligeramente más antiguos pero mucho más primitivos (ejemplos que demuestran de nuevo la estrecha relación existente entre Flandes e Inglaterra); cf. J. BONY, "Tewkesbury et Pershore, deux élévations a quatre étages de la fin du XIe siècle", *Bulletin Monumental*, 1937, pp. 281 y ss. <<

[46] La adición de las naves colaterales exteriores en la catedral de Colonia (que, de no ser así seguiría muy de cerca el plano de la catedral de Amiens) sacrifica la consideración mayor (en este caso el equilibrio entre las tendencias central y longitudinal) a las consideraciones menores (la conformidad entre la nave y el coro), siguiendo la misma lógica que puede observar se en el tratamiento de los soportes (cf. pp. 74 y ss.). <<

[47] Tomás de AQUINO, op. c., I, q. I., art. 8, ad. 2. <<

[48] *Patrologia Latina*, vol. 178, col. 1339 y ss. <<

[49] Roger BACON, *Opus minus*, citado en H. FELDER, *Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden*, Friburgo, 1904, pp. 515: "Quae fiunt in textu principaliter legendo et praedicando, sunt tria principaliter; scilicet, divisiones per membra varia, sicut artistae faciunt, concordantiae violentes, sicut legistae utuntur, et consonantiae rhythmicae, sicut grammatici". Respecto al tema de la anticipación del método *Sic et Non* por los canonistas (Yves de Chartres, Bernold de Constance) véase M. GRABMANN, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Friburgo, 1909, I, pp. 234; I y II, passim. <<

[50] Guillermo de OCCAM, *Quodlibeta*, I. q. 10, citado en UEBERWEG, op. c., p. 581: "Quidquid de hoc senserit Aristoteles non curo, quia ubique dubitative videtur loqui". <<

[51] Guillermo de OCCAM, *In I sent.*, dist. 27, q. 3. citado *ibid.*, pp. 574 y ss.: "Pauca vidi de dictis illius doctoris. Si enim omnes vices. quibus, respexi dicta sua, simul congregarentur, non complerent spatium unius dei naturalis… quam materiam tractavi, et fere omnes alias in primo libro, *antequam vidi opinionem hic recitatam*". <<

[52] Véase H. KUNZE, *Das Fassadenproblem der französischen Früh-und Hochgotik*, Estrasburgo, 1912. <<

[53] Alemania, generalmente hostil a los rosetones de la fachada oeste (si se exceptúa Estrasburgo y su ámbito de influencia,

en oposición a Colonia, etc.) acepta la combinación del rosetón y la vidriera para los muros longitudinales de las iglesias-naves cuando son tratados como fachadas, por ejemplo, en Minden, Oppenheim, Santa Catalina de Brandeburgo. <<

[54] La solución de Libergier se inspiraba claramente en el crucero de la catedral de Reims (antes de 1241), donde los grandes rosetones se inscriben ya en arcos quebrados, pese a que en este caso el conjunto no constituye todavía una "ventana". Los tímpanos situados encima y debajo del rosetón no están todavía acristalados y no existe conexión vertical entre el rosetón y las ventanas situadas debajo de él. <<

[55] Villard de HONNECOURT, *Kritische Gesamtausgabe*, II. R. Hahnloser, ed., Viena, 1935, pp. 165 y ss., plano 62. <<

[56] Cf. J. BONY, "French Influences on the Origins of English Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*; XII, 1949, pp. I y ss., especialmente p. 8 y ss. <<

[57] Véase por ejemplo A. KINGSLEY PORTER, *Medieval Architecture*, New Haven, 1912, II, p. 272. Este principio ha sido ya aplicado ocasionalmente en estructuras románicas tales como en Saint-Martin de Boscherville o Saint-Etienne de Caen (tribunas); pero no se ha convertido en la "norma", según parece, más que con posterioridad a Sens, donde los tres diferentes espesores se expresan a través de capiteles de tres tamaños diferentes. No obstante, había la tendencia generalizada a olvidar las pequeñas diferencias de espesor con el fin de preservar la uniformidad de los capiteles yuxtapuestos. <<

[58] En Soissons, Saint-Leu d'Esserent, etc., se observa una vuelta más radical todavía al tipo original de Cantorbery: una "columnilla de nave" con un capitel individual dos veces más pequeño que el del pilar. <<

[59] Esto mismo puede aplicarse a los capiteles de las columnillas mayores o menores de los pórticos occidentales que ofre-

cen un significativo contraste con las correspondientes obras de Amiens. <<

[60] La adaptación de una columna continua a la concepción del pilar "cantonné" puede observarse en los pilares tardíos de Beauvais (1284), en los pilares de Séez (hacia 1260) y en los pilares tardíos de Huy (1311). En los dos últimos ejemplos sin embargo las columnillas que dan a las arcadas y a las naves colaterales están ausentes como si la idea de una columna continua se hubiese sobreañadido no al pilar "cantonné" normal (con cuatro columnillas) sino al pilar de Soissons (que no tiene más que una); cf. la nota 30. <<

[61] Villard de HONNECOURT, op. c., pp. 69 y ss., plano 29: la inscripción "Istud presbiterium inuenerunt Ulardus de Honnecourt et Petrus de Corbeia inter se disputando", fue añadida por un discípulo de Villard conocido con el nombre de "Maestro II" <<

[62] La semejanza entre este presbiterio y el de Chartres no es más que aparente: en efecto, la alternancia de capillas separadamente abovedadas y de capillas apoyadas, como ocurre en Soissons, sobre la misma clave de bóveda que el sector adyacente del deambulatorio exterior se explica por la necesidad de reutilizar las fundaciones del coro del siglo XI con sus tres capillas profundas y muy espaciadas. Pero en Chartres, las capillas, al estilo de Soissons, no son más que ligeras protuberancias del deambulatorio exterior, de modo que las siete claves de bóveda podrían estar situadas todas en el mismo perímetro. En el plano ideal de Villard de Honnecourt y de Pierre de Corbie son unidades completas y las claves de bóveda están situadas no en el centro sino en la periferia del sector adyacente al deambulatorio exterior. <<

ÍNDICE

Arquitectura gótica y pensamiento escolástico 2
PRESENTACIÓN 6
INTRODUCCIÓN[*] 15
CAPÍTULO I 17
CAPÍTULO II 26
CAPÍTULO III 30
CAPÍTULO IV 36
CAPÍTULO V 52
CRONOLOGÍA 69
Láminas 76
Notas 153